

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد ـ 16 الإثنين 17 شوال 1428هـ ـ 29 أكتوبر 2007 م ـ 32 صفحة ـ الثمن جنيه واحد

يمامة توفيق الحكيم ترفض الخصخصة

مسرح الثقافة الجماهيرية وعقدة المخرج المركزى

قصة الوثيقة التى منحها معهد المسرح للهواة السعوديين

اللوحة للفنان العالمى «جويا»

عرض مسرحى بطولة جامعى القمامة يروى تاريخ الزبالين!!

يوسف ريحانى يكتب من المغرب عن «ما بعد العبث»

● لجنة تحكيم مهرجان مراكز شباب المدن للعروض المسرحية، اختارت عرض «ملحمة أكتوبرية» لفرقة «فلسفة» المسرحية للمشاركة فى الجولة الختامية للمهرجان على مستوى الجمهورية، العرض تأليف جماعى شارك فى كتابته أحمد مصطفى، محمد أبو شوارب، هانى مهران، كريم فلسطينى، مصطفى الجزار، والإخراج لهانى مهران، وتمثيل محمد مجدى، أيمن السعودى، عاطف الجيلانى.

مسرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتيرا التحرير :
وليد يوسف
محمد مصطفى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية
أسامة ياسين

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)

● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

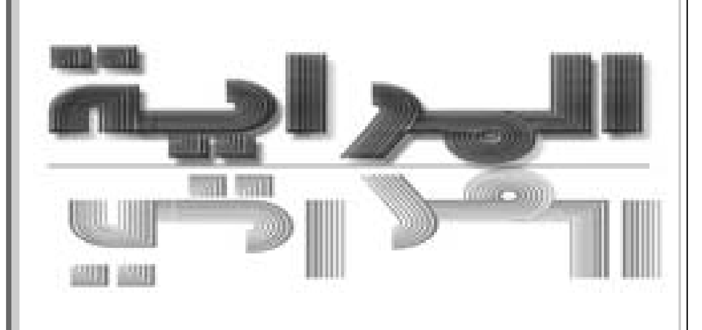
الاشتراكات السنوية

داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

فنانو الأردن يتحدثون لـ "مسرحنا" عن واقعهم المسرحى و آرائهم فى الحركة المسرحية بالوطن العربى
ص9,8

أحمد خميس يحلل عرض "ست الحسن" ناسبا العرض إلى المسرح الشعبى
ص25

أحمد عبد الرازق أبو العلا يحدد الذين أفسدوا المسرح المصرى
ص13,12



عن الإيقاع فى فنون العرض المسرحى يحدثنا د. أبو الحسن سلام
ص14



قائمة بأفضل 10عروض مسرحية بالولايات المتحدة الأمريكية
ص18

"فخ الموت" نص مسرحى للكاتب الإنجليزى ساكى هـ . هـ . مونرو، يترجمه عبد السلام إبراهيم
ص17,16,15

د. سامى صلاح يكتب عن إلمر رايس
ص20

لوحة الغلاف



صياغة الفراغ

التشكيل فى الفراغ المسرحى تحكمه ضوابط وقواعد مبنية على نوعية العرض المسرحى ومهارة وقدرة المبدع على صياغة هذا الفراغ المسرحى المهيب. إذ تتولد لدى المبدع طاقات تتأجج تبعاً لاشتعال الخيال؛ بداية من الفكرة التى يضعها المؤلف ثم المخرج الذى يتخيلها حيّة على خشبة المسرح، ويسعى إلى عناصر متفاعلة معه ومكملة لرؤيته من تشكيل فى الفراغ بعناصر متعددة ومتغيرة طوال العرض، ومبنية بناءً تصاعدياً يأخذ بلب المتفرج طوال مدة العرض المسرحى، بما يداعب الوجدان والعقل معاً؛ شريطة أن يعمّق ما يرمى إليه العرض المسرحى.

واللوحة للفنان «جويا» «قطاف العنب»، تتميز بصدارة التكوين المحكم البناء لأسرة سعيدة تهنأ بقطاف العنب؛ ولكونها فى مرحلة الرومانسية فهى لم تتخل عن قوة وصرامة البناء التشكيلى، فالتكوين المتسق مع الموضوع المعبر عنه متناغم ومنسجم بألوان موحية بالبهجة النابعة من شخصياته، فعبقرية اللون المطروح تكمن فى صياغة الألوان برقّة وشاعرية تضمّنت البهجة المعبرة عن حالة السعادة النابعة عند الحصاد، هذه السعادة انعكست على ملابس الأسرة الرقيقة الحالمة والمنسجمة مع بعضها البعض فى حالة غنائية نادرة وفريدة، وعبقرية الفنان وحساسيته تتضح فى مهارته الفائقة فى قدرته على وضع الألوان بحساسية شديدة، بحيث يميّز كل منها الآخر فنجد الألوان الأساسية الأصفر والأزرق والأحمر (وما نتج عن مزجها)، ولكنها بنسب تسمح للعين بتشبع كل منها دون أن تنفر أو تضل، ولكنها مستخدمة بمهارة ورقة فى تأكيد الشخصيات التى أراد لها المبدع البناء الهرمى الراسخ؛ مدللاً على «عنقود العنب» بوضعه فى مركز التكوين الجمالى، ويزداد التكوين تألقاً بصياغة الفراغ الخلفى وبألوان أكثر رقة وعذوبة؛ بحيث يحتوى التكوين الأساسى، وتلوّنت السماء بألوان برّاقة مشرقة جذابة لتلقى بطيفها المشع على وجوه الشخصيات لتتألق البشرة فتبدو نَضِرَةً نضارة حبات العنب، وجعل «سبتِ» العنب على رأس التكوين، تحمله جامعة العنب على رأسها كأنه تاج تزينت به فى بهجة نادرة. ويؤكد «جويا» مهارته فى انسيابية اللون برقة ومهارة ما بين الضوء والظل مراعياً التفاصيل والتجسيم الدقيق فى الفراغ؛ لينقل لنا الطبيعة الخلابة فى لحظة مبهجة ونادرة جمعت بين السكون والحركة، وكأنها لحظة صنعها الفنان للتعبير برومانسية عن نتيجة شقاء عام كامل دلل عليه باثنين من العاملين بجمع العنب فى خلفية التكوين، وبالرغم من كونهما فى خلفية التكوين؛ إلا أن العين لا تغفلهم وهى مهارات فى صياغة الفراغ يستفيد منها الفراغ المسرحى فى التأكيد على البطل عندما يتصدر التكوين وتتحول العناصر الأخرى متفاعلة معه مكملة ومؤكدة له جمالياً، ويحتاج المبدع المسرحى مهارات أخرى لصياغة الفراغ المرئى الذى يتعدد ويتواتر طوال مدة العرض، متطوراً ومتغيراً فى سياق تصاعدى، إلى أن يصل بك إلى نهاية العرض المسرحى.

■ صبحى السيد



كم مرة يموت الإنسان فى روابط .. سؤال يطرحه محمد مسعد
ص24

هوامش العدد

من كتاب "العمل فى استديو الممثل، محاضرات استراسبرج" تحرير: روبرت هيثمون. ترجمة: د. جيهان العيسوى. مراجعة: أ.د منى صفوت -مركز اللغات والترجمة -أكاديمية الفنون

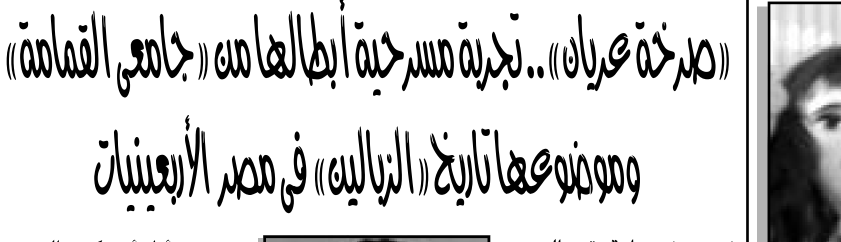

مسرحية حلم السلطنة

حلم السلطنة فى افتتاح مهرجان «شبرا الخيمة»

العرض المسرحى (حلم السلطنة) تأليف درويش الأسيوطى إعداد وإخراج أحمد شحاتة وإنتاج جمعية رواد قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة تم اختياره ليقدم فى افتتاح مهرجان شبرا الخيمة الحر فى 1 نوفمبر القادم، العرض بطولة محسن جاد، وفاء عبد السميع، أحمد عبد الفتاح، عصام إبراهيم، أحمد حسين، أيمن أنور، علاء عبد الحى، حامد محمد، محمود عبد الفتاح، حسنى عادل، طارق حسانين، مصطفى صبحى، ضياء محمود، أشعار ناصر عبد التواب، ألحان محرم الشواربى، توزيع كريم مجدى، غناء على المنسى، هندسة صوتية هانى عبد العظيم، ديكور عماد حسنى.

العرض يطرح فكرة العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى إطار كوميدى مستعرضاً نماذج من فساد السلطة ومنتقداً سلبية بعض المجتمعات تجاه حقوقها فى العدل والحرية.

أميرة شوقى



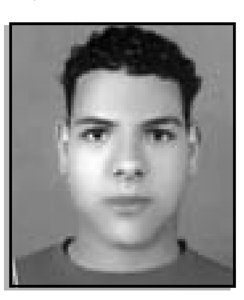
«صرخة عريان».. تجربة مسرحية أبطالها من «جامعى القمامة» وموضوعها تاريخ «الزبالين» فى مصر الأربعينيات

فى نصف ساعة يقدم العرض المسرحى «صرخة عريان» إضاءة على حياة جامعى القمامة ابتداءً من أربعينيات القرن الماضى، وحتى اليوم، مروراً بمصاعب عديدة واجهتهم مع المجتمع والحكومة.

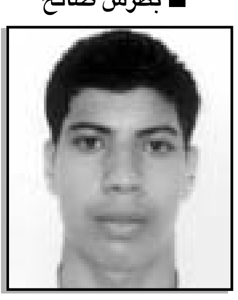
العرض الذى تقدمه «مدرسة إعادة التدوير» التابعة لجمعية «روح الشباب لخدمة البيئة» كتبه عزت نعيم، وأخرجه على سمير، أما الألحان فأهداها للعرض الملحن حاتم عزت والغناء لفاطمة محمد على، ويقوم ببطولته مجموعة من أبناء الحى ممن يعملون فى جمع القمامة صباحاً، ويواصلون التدريب على التمثيل ليلاً فى مقر الجمعية.

عن العرض تحدث مخرجه لـ «مسرحنا» بحماس قائلاً: أراه تجربة ثرية تختلف عن تجاربى السابقة مع المسرح التنموى، لأن الممثلين ليسوا من دارسى المسرح أو الهواة؛ بل شباب يعيشون ظروفاً مجتمعية صعبة بسبب طبيعة مهنتهم، ورغم ذلك وجدت بداخلهم عشقاً وإخلاصاً لفن المسرح لم أكن أتوقعهما.

ويضيف: نقوم الآن بعمل «ورشة» تمثيل بالتوازى مع العرض حتى نطور من طريقة الأداء وتنميتها، مستفيدين من تعليقات وانتقادات الجمهور الذى شاهدنا عندما قدمنا العرض فى مدرسة (الدليسال)، و(حديقة الطفل) بالسيدة زينب.


أبانوب عريان


بطرس صالح


نبيل وليم

سمير يأمل أن يكون العرض نواة لفرقة مسرحية اسمها «فرقة الزبالين الحرة» لا تقدم عروضاً عن حياة جامعى القمامة فقط؛ بل ستكون رسالتها تقديم كل الفئات المهمشة اجتماعياً، ولأن سمير يعتقد أن هذه الأحلام لن تتحقق إلا إذا شاهد العرض جمهور من كل محافظات مصر فقد تقدم من خلال «مسرحنا» بدعوة للفنان الدكتور أحمد نوار للحضور إلى مقر الجمعية ومشاهدة العرض؛ معلناً ثقته فى د. نوار الساعى دائماً إلى الارتقاء بالذائقة الفنية للفئات المهمشة اجتماعياً.

فريق (الزبالين) - كما أطلقوا على أنفسهم - يتكون من عشرة فتيان وبنت تتراوح أعمارهم بين 13 - 20 عاماً، وهم: بطرس صالح أصغر ممثل فى الفريق (13 سنة) والذى يعمل صباحاً فى جمع الكرتون من السكة الحديد بعزبة منشية ناصر ويحضر ليلاً ورشة التدريب على التمثيل، ويقوم بالغناء فى العرض إلى جانب التمثيل، وأبانوب عريان (جامع نفايات)، ونبيل وليم (جامع كرتون)، سليمان عادل (جامع نفايات)، مينا عطوان (بائع روبابيكيا)، موسى نظير، وسمعان صالح، وأدهم فوزى، ومينا وجدى، وأمل أنور.

هبة بركات

تأليف وتمثيل وتعبير حركى فى «الورشة المسرحية» ببورسعيد

25 شاباً وفتاة يشاركون حاليا فى الورشة المسرحية التى ينظمها فرع ثقافة بورسعيد فى مجالات الإلقاء والتمثيل والتعبير الحركى والتأليف المسرحى، ويقوم بالإشراف على الورشة المخرج إبراهيم فهمى.

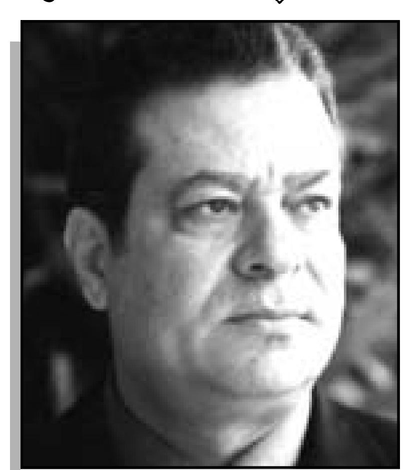
وقد انتهت المرحلة الأولى من التدريب والتى أنتجت عرضاً من تأليف وإخراج المتدربين؛ حول معاناة الشباب فى الحياة اليومية، بطولة مسعد رمضان، مصطفى الشموتى، محمد الصعيدى، إلى جانب عرض بانتوميم لإظهار قدرة الممثلين على التعبير الجسمانى، شارك فيه كل من: ياسمين الخضرى، آية فاروق، وليد الخضرى، أيمن عادل، السيد القشاوى، وإلقاء شعرى لقصائد بالفصحى والعامية لمجموعة من كبار الشعراء. وذلك على المسرح الصيفى بقصر ثقافة بورسعيد بمشاركة شعبية، التعبير الحركى تدريب الفنان محمد العشرى.

عرائس شكوكو

قدمت فرقة «شكوكو» المسرحية للعرائس بقيادة الفنان «أسامة شكوكو» عرضاً للعرائس والأراجوز على مسرح مكتبة مبارك العامة ببورسعيد، وفى إطار التعاون بين الإدارة العامة للجمعيات الثقافية وفرع ثقافة بورسعيد، يتناول العرض قيمة الحفاظ على الهوية الثقافية وحث الأطفال على تنمية الإبداع والموهبة الكامنة بداخلهم عن طريق التوجيه الصحيح لاستثمار هذه المواهب فى كل المجالات.

محمد خضير

نهر الإبداع المسرحى



د. أحمد نوار

لا شك أن درس العمل الجماعى، أو العمل بروح الفريق هو الدرس الأول والأهم الذى يمكننا تلقيه ببساطة من فن المسرح، أبو الفنون، وإذا ما كنا نؤكد دوماً على هذه السمة البديهية والأساسية فى العملية المسرحية من حيث تضافر مجموعة العناصر الفنية فى بلورة عمل مسرحى متكامل مضمونياً وشكلياً، فلا نشك أن هذه الجماعية تشير إلى مشاركة المرأة فى العملية المسرحية، وليس فقط على مستوى عملية التنمية المجتمعية عامة وتمكينها باتجاه الاستفادة القصوى من إمكاناتها على المستوى الاقتصادى والاجتماعى والسياسى.. وإنما - وهو الأحرى بالعناية - على المستوى الفنى أيضاً.

انطلاقا من هذا التوجه المجتمعى العام كان اهتمامنا فى العام الماضى بطرح وترسيخ فكرة مهرجان المرأة المخرجة الذى لاقى من الاهتمام والترحيب بقدر ما أثار من جدل.. وها نحن نستقبل فى نوفمبر القادم الدورة الثانية لهذا المهرجان الفتى المستفز - بالمعنى الجمالى - باتجاه ترسيخ فكرته آملين فى استثارة الفنانات العربيات فى دورات المهرجان فى الأعوام القادمة.. ليكون مهرجان المرأة المخرجة (عربياً) ليس فقط خروجاً بالمهرجان من إطاره المحلى لمجرد الطرح الإقليمى، وإنما إيماناً من الهيئة العامة لقصور الثقافة بأهمية دور المرأة العربية فى تغيير شكل وآليات عمل هذه المنطقة العربية الخطرة.

وإيماناً كذلك بالدور الريادى الذى تلعبه مصر إقليمياً، ذلك الدور الذى أنتج أول مسرح عربى وأول ممثلة عربية وأول صحفية عربية، وها هو يؤسس ويرسخ بجرأة وبشكل عملى لمهرجان نوعى يثير من التساؤل والحوار بقدر ما يثير من أفكار تدفع بالمجتمع العربى كله خطوات إلى الأمام.

● المخرج المسرحى محمد حجاج يستعد لبدء بروفات مسرحية الأطفال الغنائية الاستعراضية «وطن الأرانب» لفرقة قصر ثقافة الجيزة. المسرحية تأليف منتصر ثابت، اشعار أيمن النمر، الحان محمد عزت ، استعراضات أحمد يونس ، ديكور وملابس محمد سعد، ويتم عرضها خلال يناير المقبل بإشراف الفنان محمد عفيفى مدير قصر ثقافة الجيزة.

تباديل وتوافيق لكسر نحس الشباك

«رجل القلعة» يسافر إلى الإسكندرية و«الإسكافى» و«اليمامة» يبحثان عن حل

«روايح» على قمة الإيرادات ونقص الدعاية شماعة الخارجين من السباق


■ عرض رجل القلعة

قرر د. أشرف زكى "رئيس البيت الفنى للمسرح" افتتاح الموسم الشتوى لمسرح الدولة بمدينة الإسكندرية مبكرا، حيث بدأ عرض مسرحية "رجل القلعة" على مسرح مركز الإبداع بالإسكندرية لمدة 15 ليلة، وهى المرة الثانية التى يعاد فيها تقديم العرض بنفس المسرح بالإسكندرية بعد نجاحه العام الماضى. "رجل القلعة" من إنتاج المسرح القومى، وحققت نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرين عند تقديمها بقاعة مسرح الغد بالقاهرة العام الماضى.

المسرحية تأليف محمد أبو العلا السلامونى، وإخراج ناصر عبد المنعم، والبطولة لتوفيق عبد الحميد، أشرف طلبة، محمد زكى، ياسر على ماهر، موسيقى وألحان جمال عطية.

كان العرض نفسه قد تم تقديمه فى التسعينيات من إنتاج فرقة السامر التابعة لهيئة قصور الثقافة وتم عرضه على خشبة مسرح الطليعة، وأعاد مسرح الدولة إنتاجه مرة أخرى.

وضمن خطة مسرح الدولة أيضا يتم حاليا دراسة إمكانية تقديم مسرحية "الإسكافى ملكا" على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية خلال نوفمبر القادم، بسبب ضعف الإقبال الجماهيرى على العرض منذ افتتاحه على خشبة المسرح القومى فى أغسطس الماضى، وإصرار فريق عمله على تقديم العرض خلال شهر رمضان الماضى مما تسبب فى خسائر مالية كبيرة.

المسرحية تأليف يسرى الجندى وإخراج خالد جلال والبطولة لماجد الكدوانى، مريم السكرى، هند لطفى، يوسف إسماعيل، محمد رضوان، محمد دسوقى، ومجموعة من الوجوه الجديدة، الأشعار د. مصطفى سليم، موسيقى وألحان هيثم الخميسى، ديكور وملابس حازم شبل.

وفى المسرح الحديث بدأ عرض مسرحية "يمامة بيضا" على مسرح السلام، ثلاث مرات أسبوعيا نتيجة لعدم الإقبال الجماهيرى على العمل أيضا وهو ما عانت منه "يمامه بيضا" وقت تقديمها على مسرح الليسيه بالإسكندرية خلال الموسم الصيفى، وهى الأزمة نفسها التى تحاصر مسرحية "ولاد اللذينه" التى يقدمها المسرح القومى حاليا على خشبة مسرح ميامى بوسط البلد بالقاهرة، والأرقام تؤكد أن إيرادات العرض لا تتجاوز مبلغ الـ 500 جنيه فى اليوم الواحد، ويبرر العاملون بالعرض ذلك بسبب ضعف الدعاية عن المسرحية، بجانب عدم معرفة الجمهور بمكان المسرح الذى يقع مدخله بممر جانبى بشارع طلعت حرب، وهو الأمر الذى نفاه مسئولو مسرح الدولة وأكدوا تحقيق عروض مسرحية أخرى عرضت على المسرح نفسه إيرادات كبيرة منها "الملك لير" للفنان يحيى الفخرانى، التى قدمت العام الماضى.

يأتى ذلك فى الوقت الذى تحتفظ فيه مسرحية "روايح" لفيفى عبده بنجاحها الجماهيرى وإيراداتها الملفتة التى تصل إلى عشرة آلاف جنيه فى اليوم الواحد لتظل فى مقدمة عروض مسرح الدولة لهذا الموسم؛ رغم كل التحفظات على طبيعة هذا العرض الذى أثار غضب النقاد.

■ عادل حسان

السندريلا فى انتظار «فك جبس» الشامى

تسببت إصابة أحمد الشامى – مطرب فريق واما – فى قدمه قبل عدة أيام فى توقف مسرحية الأطفال الغنائية "سندريلا" التى تقدم على خشبة المسرح العائم الصغير بالمنيل ويشارك فى بطولتها مع الشامى، فوزية، ويوسف داود، وعلاء مرسى، ونهير أمين، ديكور محمد جابر، موسيقى كريم عرفة. بتول عرفة – مخرجة العرض – رفضت الاستعانة ببديل وقررت الانتظار لحين استقرار حالة الشامى وفك الجبس من قدمه التى أصيبت بكسر أثناء مشاركته مع أصدقائه فى مباراة لكرة القدم خلال شهر رمضان الماضى..

وأكدت بتول عرفة أن أحمد من أهم عناصر نجاح العرض وربما يعود الإقبال الجماهيرى على "سندريلا" إلى مشاركته بالغناء، والتمثيل فيها وذلك لما حققه من شهرة ونجاح كمطرب فى فريق "واما" أحد أهم الفرق الغنائية التى تحظى باهتمام الشباب وانتشارها فى الفترة الأخيرة..

وفى السياق نفسه قرر د. عاطف عوض – مدير المسرح القومى للأطفال – استمرار تقديم العرض المسرحى "حلم بكرة" بمسرح متروبول، وهى مسرحية غنائية استعراضية للأطفال من إخراج الفنان أحمد عبد الحليم، بجانب افتتاح مسرحية "على مبارك" للمخرج محسن العزب، وهو عرض مسرحية "مناهج تعليمية" ويقدم فى الحادية عشرة صباحا على العائم الصغير بالمنيل.

مولد الدراسات الحرة بدأ مبكرا هذا العام

اللعبة فشلت فى آداب حلوان.. وعين شمس تدخل السباق قريبا

عقب أسابيع قليلة من بدء الدراسة بأكاديمية الفنون وأقسام المسرح بجامعتى حلوان وعين شمس.. بدأ مبكرا موسم الدراسات الحرة، ليفتح – من جهة – بابا للأمل فى نفس كل من لم يوفق فى الالتحاق بأحد برامج دراسة فنون المسرح المختلفة، ولتستفيد هذا الأقسام والمعاهد – من الجهة الأخرى– ماديا من عائدات هذه "الكورسات".

فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدأ "ماراثون" الدراسات الحرة يوم 21 أكتوبر الماضى بامتحان قبول تقدم له 186 طالبا واجتازه منهم 68 فقط، يتوزعون على أقسام التمثيل والديكور والدراما، ويدفع الدارس منهم 750 جنيها كرسوم ليحصل كل منهم فى نهاية الدورة على شهادة موثقة من الأكاديمية تتيح له – حسب د. حسن عطية أستاذ النقد بالمعهد – عضوية منتسبة بنقابة المهن التمثيلية. ودورة الدراسات الحرة لا تشترط فى الدارس إلا الحصول على شهادة للمرحلة الثانوية ، كذلك لا تشترط سنا معيناً فيمن يرغب فى تنمية قدراته فى واحد من مجالات الفنون المسرحية.


■ د. حسن عطية


■ د. منى صفوت

الديكور، التمثيل والإخراج، الدراما .. هى التخصصات الثلاثة التى يتضمنها برنامج الدراسات الحرة بقسم المسرح التابع لكلية الآداب بجامعة حلوان، ويدفع الدارس 600 جنيه رسما للدورة الواحدة، ويشمل البرنامج دورتين أساسيتين ثم دورة متقدمة بناء على اقتراح من مجلس القسم، ولم يجد د. عبد المنعم علوانى رئيس قسم علوم المسرح بجامعة حلوان غضاضة فى الاعتراف بفشل "الدراسات الحرة" فى استقطاب طالب واحد هذا العام مرجعا ذلك لضعف الدعاية، ويعترف د. علوانى بأن الهدف الرئيسى من تنظيم هذه الدورات هو دعم الميزانية المحدودة التى تقدمها الجامعة للقسم كى ينفق منها على الديكور والخامات المختلفة.

بدوره يحاول قسم المسرح فى آداب عين شمس – وباعتباره الأحدث – اللحاق بمولد الدراسات الحرة من خلال مشروع مازال إعداده جاريا لإنشاء ستديو ممثل داخل القسم، وبحيث توزع حصيلة الدورة بنسبة 60% للجامعة و40% للمحاضر، مما يسمح – حسب تأكيدات د. منى صفوت رئيس القسم – بالاستعانة بأساتذة ومدربين على أعلى مستوى مؤكدة أن كل التفاصيل المادية والفنية للمشروع سوف تعلن قريبا جدا.

■ مروة سعيد



■ على الفخرانى

اللى ييجى فى الريش..!!

قدم قصر ثقافة السلام التابع لفرع ثقافة القاهرة العرض المسرحى "اللى ييجى فى الريش"، فى إطار التعاون ما بين الهيئة العامة لقصور الثقافة والهيئة العامة للاستعلامات، وذلك ضمن برنامج مراكز الإعلام والتعليم والاتصال لتقديم عدد من العروض المسرحية بهدف التوعية بأخطار وأضرار مرض "أنفلونزا الطيور".. المسرحية تأليف وأشعار محمد منير النجار وإخراج على الفخرانى، والتمثيل لدعاء الخولى، ياسر عوض، إبراهيم على، محمد السعدنى، أسامة محمد على، محمود حمام، فاطمة أحمد، منار السعدنى، والطفل زياد محمد، الديكور لإبراهيم عبد المنعم، موسيقى والحان وليد خلف، استعراضات ناصر عليان الإشراف على تقديم العرض لدلال فرج "مدير إعلام السلام"، وضوء المكان عبد الهادى "مدير قصر ثقافة السلام".

انتصار ود. عمرو دوراه.. فى مواجهة مسرحية

بينما تتواصل بروفات المونودراما المسرحية "الممثلة التى عشقت نجيب محفوظ" بإحدى قاعات استديو جلال، ارتفعت درجة حرارة الخلاف الفنى بين بطلته انتصار ومخرجه عمرو دوراه.

الخلاف يتعلق برغبة انتصار الإشارة لأبطال وبطلات السينما حاليا بأسمائهم فى مقابل بطلات وأبطال أفلام محفوظ من نجوم العصر الذهبى للسينما المصرية، بينما يرى د. عمرو الاكتفاء بالتلميح على اعتبار أن النص يتحدث عن كواليس الحياة الفنية بعيدا عن الأشخاص.

■ انتصار

■ شادى أبو شادى

نطرح تساؤلاتنا حولها فقط..

قصة «الوثيقة» التى منحها معهد المسرح للهواة السعوديين

كيف تتم المساواة بين أكاديمية الفنون وبين مركز يمتلكه مقاول سعودى؟

هل يمكن أن تتساوى أكاديمية الفنون المصرية – لاحظ المصرية – بمجرد مركز يمتلكه أحد المقاولين اسمه «مركز محسن بهادر للتدريب والإشراف التربوى» ومقره مكة المكرمة بالمملكة العربية السعودية.. أو بأى مركز محلى للتدريب فى أى دولة؟!

فعلها – والله – عميد المعهد العالى للفنون المسرحية، ولا ندرى لماذا أقدم الرجل على هذا التصرف ولمصلحة من؟

الحكاية أن المعهد العالى للفنون المسرحية نظم فى الفترة من 21 يوليو وحتى 2 أغسطس الماضى (دورة مكثفة فى الإخراج المسرحى) بالتعاون مع مركز «محسن بهادر للتدريب والإشراف».. وفى نهاية الدورة أصدر المعهد ما أسماه (وثيقة حضور دورة) هذه «الوثيقة» فى حد ذاتها مهزلة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى حيث يتصدرها على اليمين شعار أكاديمية الفنون، وعلى اليسار شعار مركز بهادر.. أى أن الرءوس تساوت بين الأكاديمية بكل ما لها من تاريخ ومكانة وثقل وبين هذا المركز المحلى أياً كان إنجازه الذى لا نعرف عنه شيئاً.

دعك من تساوى الرءوس وتأمل معى كلمة «وثيقة».. فالمعروف فى مثل هذه الحالات أن تكتب كلمة «شهادة» بدلاً من كلمة «وثيقة» .. لكن عميد المعهد حتى يجعل من هذه الورقة مصدر قوة لحاملها استبدل «شهادة» بـ «وثيقة» ولا ندرى لمصلحة من فعل هذا الرجل ذلك.

وإذا كان عميد المعهد العالى للفنون المسرحية يجهل الفرق بين «الشهادة» و«الوثيقة» والذى هو فى صالح «الوثيقة» بالطبع فإننا نحيله إلى المعجم الوسيط ليدرك الفرق بينهما وإليه تعريف الكلمتين:

«وثق بفلان: ائتمنه، فهو واثق به.

وثق الشىء: قوى وثبت وصار محكماً فهو وثيق.

واثق فلاناً: عاهده.

وثّق الأمر: أحكمه.. ووثق العقد: سجله بالطريق الرسمى فكان موضع ثقة.

توثّق فى الأمر ومن الأمر: أخذ فيه بالوثيقة أو بالثقة.

استوثق من فلان: أخذ منه ما يوثق به أمره.

الميثاق : العهد.

الوثيقة: ما يُحكم به الأمر. والوثيقة : الصك بالدين أو بأدائه.

والوثيقة: المستند وما جرى هذا المجرى، والجمع: وثائق».

انتهى تعريف الوثيقة.. تعالوا بقى لنعرف معنى الشهادة ..

«الشهادة: أن يخبر بما رأى وأن يقر بما علم.

والشهادة: مجموع ما يدرك بالحس.



وثيقة حضور دورة

قرر المعهد العالي للفنون المسرحية " أكاديمية الفنون " بالقاهرة - جمهورية مصر العربية

منح المتدرب / علي بن عبد الله بن محمد الشهري

هذه الوثيقة لحضوره (الدورة المكثفة في الاخراج المسرحي) التي عقدها المعهد بالتعاون

مع مركز محسن بهادر للتدريب والإشراف التربوي بمكة المكرمة - المملكة العربية السعودية

في الفترة من 21 / 7 - 2 / 8 / 2007 م الموافق من 7 - 19 / 7 / 1428 هـ بواقع (80) ساعة تدريبية

مع تمنياتنا للمتدرب بالتوفيق ...

عميد المعهد

رئيس مجلس إدارة المركز

رئيس الأكاديمية

أ. د. عصمت يحيى

لماذا رفض عصمت يحيى «ختم» الوثيقة بخاتم الأكاديمية

والشهادة البيِّنة: (فى القانون) أقوال الشهود أمام جهة قضائية.

وعالم الشهادة: عالم الأكوان الظاهرة مقابل عالم الغيب».

أرأيتم يا قراء الفرق بين الكلمتين ومدى قوة معنى «الوثيقة» فى مقابل الشهادة؟ هل كان عميد الفنون المسرحية يدرك الفرق بينهما؟ إذا كان يدرك فهذه مصيبة.. وإذا كان يجهل فالمصيبة أعظم.

أين الخاتم؟!

الطريف فى الأمر أن «الوثيقة» موقعة من ثلاثة، الأول: عميد المعهد، وقد مهر توقيعه بخاتم النسر الخاص بالمعهد، والثانى: محسن بهادر رئيس المركز، ومهر توقيعه، أيضاً، بخاتم المركز، أما الثالث: فهو د. عصمت يحيى رئيس الأكاديمية الذى يبدو أنه استشعر خطورة الموقف فاكتفى بالتوقيع من دون خاتم النسر.. لماذا لم يختم رئيس الأكاديمية هذه الوثيقة بخاتم النسر الخاص بالأكاديمية؟.. بالتأكيد الإجابة عنده!!

وقد تردد أن عميد المعهد ألح على رئيس الأكاديمية لختم «الوثيقة» بخاتم النسر؛ إلا أن رئيس الأكاديمية أخبره – كما تردد – أن معنى ذلك اعتراف رسمى بالوثيقة يتيح لصاحبها توثيقها من الخارجية لتعد بمثابة «دبلومة» يحصل عليها الدارس فى مصر بعد أن يمضى

أين ذهبت «المراوح» التى تردد أن المقاول أهداها للمعهد

أربع سنوات فى معهد الفنون المسرحية ثم سنة أخرى من الدراسة والامتحانات، فلا يعقل أن يحصل عليها هؤلاء المتدربون السعوديون لمجرد أنهم شاركوا فى دورة مدتها – كما جاء بالوثيقة – 80 ساعة فقط!!

وبغض النظر عن صحة أو كذب هذه الرواية؛ فإن مجرد توقيع رئيس الأكاديمية على «وثيقة» بهذا الشكل وقبوله أن تتساوى الأكاديمية بمجرد مركز محلى للتدريب، يمثل إساءة لهذه الأكاديمية العريقة التى يرأسها.

أين الحصيلة؟!

سيبك من كل هذا ودعنا نتساءل.. وأرجوك أن تتساءل معنا: كم تقاضى المعهد نظير هذه الدورة؟ وأين ذهب ما تقاضاه؟ وكيف تم توزيعه.؟

لقد تردد أن رئيسة قسم التمثيل أثناء تفاوضها مع «الوسيط» بين المعهد العريق وبين المركز المحلى طلبت أن تكون «الرأس» بألف دولار.. أى يدفع كل متدرب ألف دولار.. وبعد مفاوضات ومساومات أقسم الوسيط – واسمه خالد – ألا يدفع فى الواحد أكثر من ثلاثة آلاف جنيه، وقال: «كده كويس نقسم البلد نصين»..

كما تردد أن عدد الدارسين كانوا 18، وبعد بدء الدورة انضم إليهم اثنان آخران.. أى أن الحصيلة الرسمية كانت 60 ألف جنيه، كما قالوا.. ونحن لا ندرى هل هذا الكلام صحيح أم لا.. خاصة أن أحد الخبثاء والحاقدين أشاع أن هناك مبلغاً آخر لم يتم توثيقه.. لذلك نتوجه بالسؤال إلى عميد المعهد ونطلب منه أن يمارس الشفافية ولا يحجب المعلومات عن الصحافة ويخبرنا كم بلغت حصيلة هذه الدورة.. وهل كانت فعلاً بالجنيه المصرى أم بالدولار الأمريكى؟

كما نطلب منه – فى إطار الشفافية – أن يوافينا بكشف المكافآت التى حصل عليها المحاضرون فى هذه الدورة، لأن هناك شائعات – مغرضة – تقول إنه استأثر هو ورئيسة قسم التمثيل بالنصيب الأكبر.. ونحن بالطبع نربأ بهما – وهما الأستاذان الجامعيان – أن يفعلا ذلك.

ونطلب من العميد أيضاً – حتى نرفع هذا الظلم البَّين عنه – أن يخبرنا بمدى قانونية هذه الدورة.. وهل هناك فى لوائح الأكاديمية ما يسمح بعقد دورات مع مراكز محلية خاصة.. أم أن ما تم كان مخالفاً للوائح والقوانين.. ثم هل تم التنسيق مع قطاع العلاقات الثقافية الخارجية بشأن هذه الدورة باعتبارها الجهة المنوط بها تنظيم مثل هذه العلاقات.. أم أن الأمر تم بمعزل عنها؟.. ثم هل وافق مجلس قسم التمثيل والإخراج ومجلس المعهد على هذه الدورة حسب اللوائح والقوانين أم لا؟

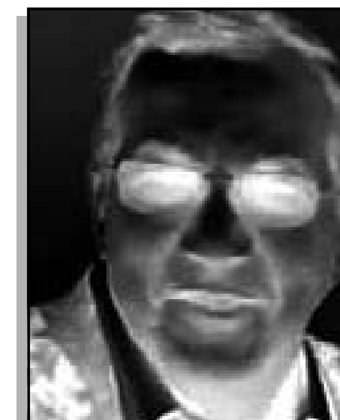
لقد ردد المغرضون والحاقدون أن مؤسسة بهادر أهدت المعهد – كنوع من الإكرامية – بعد انتهاء الدورة عدداً من المراوح – مراوح وليست مكيفات – ونحن نسأل العميد هل هذا حدث فعلاً يا عميد؟ وأين ذهبت هذه المراوح؟ هل تم اتخاذ إجراءات مخزنية حيالها كما يحدث فى حالة كل المؤسسات الرسمية.. أم أن المراوح اختفت وطارت كما يردد هؤلاء الخونة والعملاء؟!

بصراحة.. هناك اتهامات كثيرة تلاحق العميد ورئيسة قسم التمثيل ولأننا نسعى إلى تبرئة ساحتهما نطلب من العميد أن يخرج وثائقه لننشرها هنا ونفحم بها أولئك الحاقدين والمغرضين.

أما إذا لم يجب العميد عن كل هذه الأسئلة «فذنبه على جنبه».. وعليه أن ينتظر المزيد..

هذا عن الشائعات أما عن الحقائق المتمثلة فى «الوثيقة الفضيحة» فننتظر توضيحاً من رئيس الأكاديمية د. عصمت يحيى.

يسرى حسان



مصطفى سلطان

عصمت يحيى

● إن أكثر ما يشغلني هو المشاكل التقنية؛ وهذه المشاكل لا تنتهى مع التجسيد الصحيح للعمل المسرحى، ولا يمكن أيضاً أن نحلها بأن نقول للممثل: "إذا ما عرفت ما يدور فى المسرحية فإنك ستصبح ممثلاً كبيراً". إن ذلك لا يُحسِّن الصوت ولا أداء الممثل على خشبة المسرح؛ فهذا النوع من التركيز الداخلى الذى نحصل عليه نتيجة التدريب الصوتى الذى يماثل تدريب المطرب لا نصل إليه من فراغ.

● مسرح الجنينة بحديقة الأزهر شهد مؤخراً تقديم العرض المسرحى «أراجوز دوت كوم» تأليف وإخراج د. نبيل بهجت، والذى سبق عرضه فى عدة مسارح بالقاهرة، والعرض نتاج ورشة فنية شارك فيها مجموعة من الأطفال للتدريب على كيفية صناعة العروسة وفنون خيال الظل.

«يمامة بيضا».. توفيق الحكيم يرفض الخصخصة

من الإسكندرية إلى القاهرة انتقل العرض المسرحى «يمامة بيضا» الكوميديا الموسيقية التى أرَّقت لشهور جهاز الرقابة على المصنفات الفنية، وتحدى فريقها كل محاولات حذف أغنية تتحدث عن بيع القطاع العام.

ورغم أن السياسة - كالعادة - كانت الورقة الأكثر سخونة فى ملف العمل، إلا أن الفن كان له نصيب من «الزوابع» التى أثارها جمال بخيت، وحسام الدين صلاح فى عملهما المأخوذ عن نصين - روائى وفكرى - كتبهما الراحل الكبير توفيق الحكيم، وقد وضعا من خلاله الملح فى جروح كثيرة.

العمل استحق أكثر من وقفة مع صناعه فى محاولة لـ «مسرحنا» تهدف لاعادة قراءة عرض مسرحى أثار ولا يزال يثير الكثير من الجدل..

■ مى سكرية

حسام الدين صلاح: انتصرنا على الرقابة فى معركة «يا عم بيع»

لم يتوقف المخرج «حسام الدين صلاح» عن المشاغبة يوماً، سواء من خلال عروضه المسرحية التى تنتمى - عادة - إلى «الكباريه السياسى» أو فى علاقته بالوسط المسرحى، إدارة وجمهوراً! ومنذ الأيام الأولى لمسرحيته الجديدة «يمامة بيضا» والسجال يتوالى حول جرأة النص من جانب، ورفض الرقابة لإحدى أغنياته من جانب آخر.

وها هى المسرحية تنتقل بـ «جدلها» إلى القاهرة بعد موسم كامل فى الإسكندرية.. ومازال ملفها ساخناً.

*** فى ظل إصرار الرقابة على حذف أغنية «بيع يا عم» وإصرارك على تقديمها كيف سيرى جمهور القاهرة «يمامة بيضا»؟!**

- المشكلة مع الرقابة تم حلها على يد الناقد «على أبو شادى» الذى ينحاز دائماً للحرية، والذى طلب من «جمال بخيت» إضافة جملة أو جملتين قبل الأغنية تفيد أن الحديث عن مرحلة زمنية سابقة، ونحن نقدم العرض حالياً - ومنذ ثانى أيام العيد - بالأغنية، التى حازت أعلى معدلات الإعجاب والتجاوب من الجمهور، وعن نفسى أعتبر أننا انتصرنا فى صراعنا «الفكرى» مع الرقابة، فمنذ البداية وأنا أعتبر هذه الأغنية «خطاً أحمر» لا يجوز التنازل عنه أو الاقتراب منه.

*** لكنك أضفت ما يفهم منه أنك تتحدث عن فترة سابقة؟**

- نعم ولا أعتبر ذلك تحايلاً بل إسقاطاً على لحظتنا الراهنة من خلال مرحلة تاريخية تتشابه والأيام التى نحياها؛ حيث تباع الأرض والناس والأحلام.

*** هذا التشابه بين الزمنين سمح لك بتقديم شخصية أحد المسئولين؟**

- النص الذى كتبه توفيق الحكيم «عودة الروح».. يصلح للتقديم فى كل زمان ومكان، فالكاتب الكبير بدا وكأنه يتنبأ بما يحدث ويتكرر فى تاريخنا المعاصر، ولقد تنقلنا بين فترة الثلاثينيات وبدايات الألفية الثالثة من خلال الديكور والملابس التى ربطت الماضى بالحاضر.

*** إلى متى - فى رأيك - ستظل الرقابة سيفاً على رقاب المبدعين؟**

- إلى أن يتغير قانون الرقابة، ليتناسب مع التغيرات التى نعيشها، ومع احتياج المبدع - كاتباً ومخرجاً ومنتجاً - لأفق أوسع من الحرية يعبر من خلاله عن قضايا مجتمعه وهموم ناسه، وأعتقد أن على مجلس الشعب أن يتبنى المطالبة بتغيير قانون الرقابة الحالى، بدلاً من أن يشغل بعض أعضائه أنفسهم بتقديم طلبات الإحاطة حول أعمال فنية يرونها غير ملائمة أخلاقيا!

*** هل حدثت تغييرات فى العرض عند انتقاله إلى القاهرة؟**

- فقط اعتذر سعيد طرابيك وحل محله محمد شرف فى شخصية «سليم» وهو ممثل موهوب وصاحب كاريزما خاصة.

*** وما حقيقة الخلافات بين بطل العرض على الحجار والممثل الشاب محمد رمضان والتى أدت لانسحاب الأخير من العمل؟**

- الحجار فنان وإنسان جميل بكل معنى الكلمة وهو أحد أكثر النجوم حرصاً على زملائه، والجميع يشهد له بالتفوق على المستوى الفنى والإنسانى، ولم يحدث أن دخل فى خلاف مع أى من فريق العمل، ورمضان رفض الاستمرار فى العرض، وقد انضم للعمل بديلاً لممثل «قزم» حدثت له ظروف خاصة، وأضاف جملاً ومشاهد لنفسه دون الرجوع لأحد بهدف إثبات الوجود!!

*** وكيف تفسر «الإقبال المحدود» على العمل فى القاهرة بخلاف الوضع فى الإسكندرية؟**

- قبل أن يتهمنا أحد بقلة الإقبال، عليه مراجعة إيرادات أعمال مسرح الدولة بالكامل، فنحن نعمل فى ظل دعاية «فقيرة».



أحمد على الحجار.. والفرصة التى تأتى «مرة واحدة»!

عقب مشاركته بالغناء فى «أمسية» ثقافية منقولة تليفزيونياً، تلقى أحمد على الحجار اتصالا من المخرج حسام الدين صلاح يخبره بترشيحه لدور «محسن» فى العرض المسرحى «يمامة بيضا».. وكما توقع أحمد فقد اعتقد الكل أن والده - باعتباره بطل العرض - هو الذى رشحه للمشاركة فيه رغم أن الصورة الحقيقية مختلفة تماما؛ حيث كان والده رافضاً لهذا الترشيح فى البداية لأسباب تتعلق بتخوفاته من تأثير عمل أحمد اليومى فى المسرح على دراسته.

ولم ينكر أحمد صعوبة الوقوف على خشبة المسرح لأول مرة مؤكداً أن اليوم الأول فى العرض كان «تجربة لا تنسى» ، على حد تعبيره ، ورغم أن حلمه هو أن يكون «مطرباً» إلا أن هذا لا يعنى عدم تكرار تجربة التمثيل كلما أتيح له عمل جيد.

ولا ينسى «الحجار الصغير» الإشارة إلى سعادته بالفرصة التى جاءته من خلال «يمامة بيضا» ليقدم نفسه للجمهور وللوسط الفنى ، مؤكداً أن «الفرصة تأتى للفنان مرة واحدة»!!

على الحجار.. ورحلة البحث عن «مسرح غنائى» مصرى

مع كل تجربة جديدة من النوع ذاته تنتعش الآمال بداخل النجم «على الحجار» الذى طالما حلم بـ «مسرح غنائى» مصرى لا يقل إبداعاً وإبهاراً عن تجربة «الرحبانية» فى لبنان... الحجار الذى عاد للوقوف على خشبة مسرح السلام بطلاً لـ «يمامة بيضا» كشف عن رغبة لم تتحقق فى أداء أغنيات العرض «لايف»، وهى الرغبة التى حالت دونها - كالعادة - الظروف الإنتاجية، والتى تتمثل ذروتها فى وجود «أوركسترا موسيقى» يصاحب العرض المسرحى يومياً... وفى محاولة للتغلب على هذه العقبة يحرص الحجار على إضافة بعض «المواويل» ليقدمها لجمهور العرض المسرحى المتعطش لصوته وأغنياته، كنوع من التعويض عن تقديم بقية أغانى العرض مسجلة!

على الحجار يعتبر نفسه «ابنا باراً» للمسرح الغنائى الذى قدم له 22 عرضاً مسرحياً منذ عام 1977، ويعتز بتجارب: «ليلة من ألف ليلة، منين أجيب ناس، ولاد الشوارع»، وأعمال أخرى لم يتم تصويرها، أهمها: «رصاصة فى القلب، وخير اللهم اجعله خير».

ويشيد الحجار بالمعالجة التى قدمها «جمال بخيت» للقضية التى طرحها توفيق الحكيم حول قضايا الحرية والانتماء.



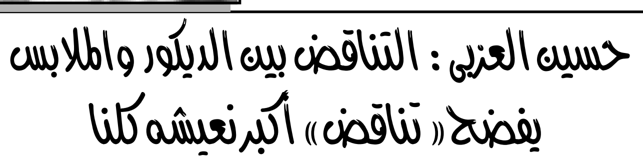


هدى عمار: «يمامة بيضا» كسرت دائرة «سوء الحظ» التى لازمتنى طويلاً

لأن الدور الذى تقدمه فى «يمامة بيضا» يشبهها.. لم تتردد المطربة «هدى عمار» فى قبول المغامرة، ومقاسمة «على الحجار» بطولة العرض المسرحى، رغم ابتعادها عن الساحة الفنية لسنوات.

هدى عمار التى ابتعدت - كما تقول - كى ترى بتركيز ما يدور حولها فى الساحة الغنائية لم تخف سعادتها بالمشاركة فى العمل الذى كتب أشعاره «جمال بخيت» ووضع موسيقاه «أبوها الروحى» الموسيقار «عمار الشريعى» مؤكدة أن بخيت استطاع تقديم أغنيات تصل إلى الجمهور وتمس قلوب المشاهدين، متجاوزة حالة «الرمزية» فى العرض الذى يتحدث عن الحرية والانتماء.

وحول وقوفها لأول مرة على خشبة المسرح قالت هدى: سبق وتم ترشيحى لبطولة مسرحية بعنوان «عريس لبنت السلطان»؛ وقمت بإجراء بروفاتها لكنها لم تظهر إلى النور، بخلاف عروض أخرى شاركت فى بروفاتها، إلا أن سوء الحظ لازمنى ولم تكتمل.. ودراستى فى معهد الكونسيرفتوار منذ المرحلة الابتدائية جعلتنى أتعود على الوقوف على خشبة المسرح.. والحقيقة أن رد الفعل المباشر للجمهور كان «واحشنى جداً».



حسين العزبى: التناقض بين الديكور والملابس يفضح «تناقض» أكبر نعيشه كلنا

التناقض بين ديكورات العرض المكونة من المشربيات والأرابيسك، فى مقابل ملابس الأبطال «العصرية» كانت نقطة الانطلاق فى حوارنا مع حسين العزبى، مصمم ديكورات وملابس العرض، الذى أكد رغبته فى تقديم ذلك التناقض البصرى كمعادل للتناقض المجتمعى الذى ترصده المسرحية، متحركاً بحرية بين الماضى والحاضر.

العزبى ذكر أن الإعداد لعرض «يمامة بيضا» استغرق خمسة أشهر ومجهوداً مضاعفاً لابتكار حلول جمالية فى إطار «الميزانية الضعيفة» التى لا تتناسب والجهد أو الوقت المبذولين فى العمل.

وأشار العزبى إلى أنه كان مهتماً أثناء العمل على الديكورات والملابس بأن يظل المتلقى فى حالة تفكير دائم أثناء متابعته للعرض. وحول اتهام بتشابه ديكورات معظم عروض مسرح الدولة رد العزبى قائلا: هذا التشابه وهمى وليس حقيقياً، وطالما ليس لدينا من يؤرخ لـ «الديكور المسرحى» سيظل الاتهام قائماً، ولكن الواقع ينفيه، حيث لكل عرض «الجو» الخاص به والذى يترك بصماته الخاصة على ديكورات العرض وملابسه وخطة إضاءته.

محمود عزب.. المونولوجست الذى تحدَّى الرقابة بـ «أكتافه»!

أحد أكثر المناطق إثارة للجدل فى العرض المسرحى «يمامة بيضا» كان ذلك المشهد الذى يقدم فيه «محمود عزب» استعراضاً يقدم فيه شخصية أحد المسئولين مستعيناً بـ «باروكة وشارب وأرجل خشبية» لتقريب الشبه بينه وبين هذه الشخصية.

طالبت الرقابة بتخفيف هذا المشهد وحذف كل المفردات البصرية التى تحيل إلى هذه الشخصية، فما كان من محمود عزب إلا الاستغناء عن الأدوات المساعدة وتقديم الشخصية اعتماداً على لعبة «التقمص» وحدها.

عزب ذكر لـ «مسرحنا» أنه يقدم الشخصية معتمداً على حركة «أكتافه» فقط، ولو أرادت الرقابة تخفيف المشهد أكثر فلن تجد بداً من «قطع أكتافه»! وهو مستعد لذلك.

يقول محمود عزب: أقدم فى المسرحية شخصية «مبروك» خادم الشعب الذى تأتيه الفرصة ليقفز إلى موقع المسئولية، وعندما يفشل فى تحقيق ما كان يحلم به يعود إلى صفوف المواطنين باختياره.. وتقديمى لهذه الشخصية لم يكن الهدف منه مهاجمته بل تقديم صورة العلاقة بين المسئول والمواطن.

المسرح الغنائى.. ثروة الأجداد التى بددها الأحفاد.. البركة فى ستار أكاديمى

هل سمعتم عن وريث بدد ما آل إليه من ثروة آبائه وأجداده، ودمر ما أرهقوا أنفسهم فى طلبه وبنائه بمنتهى اللامبالاة،

إذا كنتم تريدون مثالا جديدا يضاف إلى ما تعرفونه من الحياة اليومية فسوف تجدونه فى المسرح الغنائى!

هذا المسرح الذى ظهر أول ما ظهر فى إنجلترا وأمريكا أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ثم عرفناه بعدها بسنوات قليلة (عشرينيات القرن العشرين) على يد سلامة حجازى وسيد درويش ومنيرة المهدية ثم بعدها دخل المسرح الغنائى النفق المظلم حتى الستينيات حين تقدم إلى ميدانه ملحنون كبار مثل بليغ حمدى ومحمد الموجى بمسرحيات مهر العروسة وولاد الجازية، بعدها اختفى المسرح الغنائى تماماً ومن الإنصاف أن نذكر تجربة إعادة مسرحية شهرزاد فى الثمانينيات على يد الأستاذ عطية شرارة لكنها لم تكن إلا تجربة يتيمة.

حسنا.. إننا نتحدث كثيرا عن المسرح.. ونتحدث أكثر عن الفن.. ولكننا لا نتحدث عن المسرح الغنائى، وباختصار هل هناك أمل فى أن يكون لدينا مسرح غنائى؟!

ليس فى تاريخنا مسرح غنائى

بداية يوضح د. جهاد داود مدير المكتبة الموسيقية أننا لا نملك مسرحاً غنائياً ولا حتى قاعدة يمكن أن ينطلق منها هذا المسرح ولكننا نستطيع أن نقدم مسرحاً غنائياً لو امتلكنا الإرادة واقتنعنا بهدفنا ووضعنا البرامج لتحقيقه.

ويضيف د. جهاد أننا لم نصنع مسرحاً غنائيا طوال تاريخنا بل كانت لدينا إرهاصات مسرح غنائى فى عشرينيات القرن الماضى على يد سلامة حجازى وسيد درويش بعدهما توقفت هذه التجربة.

وقال د. جهاد إن المسرح الغنائى موجود فى أوروبا فقط لأنه نتاج حضارة وثقافة كما أن إمكانياته متوافرة عندهم (بشريا وماديا) وهو مسرح متكامل هناك من كل المجالات من موسيقى - دراما - رقص استعراضات - ولكننا للأسف الشديد - لدينا فقر فى الإبداع.. نعانى من ندرة الفنان المبدع فى هذا اللون كما نعانى من ندرة المؤلف الموسيقى.

الرحبانية: الأهم عربيا

وقال: إن مسرح الرحبانية الغنائى قدم تجربة عربية هامة فى هذا المجال وإن كان لم يبلغ مستوى المسرح الغنائى الأوروبى ولكنه رغم ذلك يبقى - مسرح الرحبانية - تجربة عربية هامة جداً.

وعن الخطوات الواجب اتباعها إذا أردنا مسرحاً غنائياً قال: هناك تقاليد يجب اتباعها إذا أردنا مسرحاً غنائياً، كما أن الهرم المقلوب والمتمثل فى الاهتمام بالمطرب أكثر من جميع عناصر العرض لابد أن ينتهى. والمسرح الأوربى يعرض مسرحيات غنائية لمدة عشرين عاماً يتناوب عليها المطربون وتبقى المسرحية كما هى. . وقال إن مسرحية مثل «لير» ظلت تعرض لسنوات طويلة فى أوربا يتناوب عليها المطربون ولكنه الأصل واحد.

المؤلف أهم عنصر

وأضاف د. جهاد أن أهم شىء هو الاهتمام بالمؤلف الموسيقى فنحن لدينا أجيال قليلة تعاملت مع التأليف الموسيقى، أما الآن فمستوى الخريجين ضعيف جداً لأن إعداد مؤلف موسيقى يحتاج لبرامج تدريبية عالية جداً، وإمكانات كبيرة، وألا يتعامل مع طلبة قسم التأليف بوصفهم «أربع سنوات ويرحلون».

أما بخصوص المطربين الذين يمكن الاعتماد عليهم فى المسرح الغنائى قال: لا يوجد لدينا حركة نقدية موسيقية ولا فن جيد، وهناك موسيقى عشوائية تسيطر على الساحة ونجوم الغناء ممن يحظون بالشعبية - للأسف الشديد - لا يحظون بأية إمكانيات صوتية، فهم يغنون غناء شرقيا فى مساحة محدودة جداً بالنسبة للغربى.

للعشوائيات تأثير

وعن إمكانية أن يحظى هذا المسرح - فى حال وجوده - بجماهيرية قال: إن العشوائيات التى أحاطت بالقاهرة أفرزت ذوقاً عشوائياً وهذا سبب انتشار الموسيقى العشوائية؛ وبالتالى فمن الصعب انتشار هذا المسرح بين العشوائيات تلك، وسيحتاج إلى وقت طويل.

أما د. زين نصار، رئيس قسم النقد الفنى، فيرى أن المسرح الغنائى سيجد جمهوراً؛ فالناس تحب الغناء العربى وتحب من يكلمها بلغة تفهمها، ويدلل على كلامه بمقولة كان يقولها سمير فرج رئيس الأوبرا الأسبق: «إن الموسيقى العربية تنفق على الأوبرا، فإن كان نشاط البالية والأوبرا لا يحظى بإقبال جماهيرى فإن حفلات الموسيقى العربية كاملة العدد».

ويلفت د. زين النظر إلى أن لدينا تراثا عريضا من المسرح الغنائى، وإن كانت مسرحيات سلامة حجازى لم تسجل فإن مسرحيات سيد درويش موجودة ومسجلة، ولابد من الحفاظ على هذا التراث وإعادة عرضه وإلا سيفقد.

الدولة لا المسرح الخاص

ويرى د. زين ضرورة أن يكون المسرح الغنائى ممولاً من الدولة رغم بدايته كمسرح خاص؛ فلن يستطيع المسرح الخاص حالياً - وفق رؤيته - أن يتبنى مسرحاً غنائياً يقدم فنا جيداً مع الموجة التجارية السائدة الآن.

ويطالب د. زين أن يدرج ضمن قائمة المسرحيات التى ينتجها المسرح القومى سنويا مسرحيتان غنائيتان على الأقل.

ولا يوافق د. زين على مقولة توقف المسرح الغنائى بعد سيد درويش وسلامة حجازى، ويلفت النظر إلى تجربة الستينيات ومسرحيات مثل: «مهر العروسة» لبليغ حمدى «وولاد الجازية» للموجى، وذلك أثناء رئاسة «عبد الحليم نويرة» لهيئة المسرح، ولكن الدولة حاليا - يقول د. زين - لا تنتج مسرحيات غنائية.

وعن توافر مؤهلات المسرح الغنائى فى مصر يقول: نحن نملك عناصر المسرح الغنائى فى مصر من مؤلفين وعازفين ومؤدين ويكفى أن ملحنين كباراً أمثال: عطية شرارة وميشيل المصرى وجمال سلامة لا يستغلهم مسرح الدولة فى تقديم أى أعمال مما يمثل خسارة فنية كبيرة.

ستار أكاديمى

وعن ضعف مستوى الخريجين من معهد الموسيقى العربية وتوجههم إلى برامج تجارية يقول: إن المعهد قد خرج فنانين كبارا أيام «حسين جنيد» ومن تلاه وكانت هناك أعمال تقدمهم إلى الجمهور مثل مسرحية «شهرزاد» التى أعاد عطية شرارة عرضها فى الثمانينيات وكانت بطلتها المطربة «لطيفة» طالبة المعهد وقتها وعرفها الجمهور من خلال هذه المسرحية. بينما الآن يعانى المعهد من تخبط وإهمال شديدين ولا توجد أعمال يساهم فيها خريجوه لذا توجهوا لستار أكاديمى «علشان يعيشوا».

■ سيد درويش

وعن تجربة «الرحبانية» فى المسرح الغنائى يقول د. زين: «الشوام أكثر وعياً منا فى مجال المسرح فمسرحهم الخاص له خطة ويقدم فناً راقياً دون انجذاب لعروض تجارية بينما مسرحنا الخاص ليس كذلك ومن هنا تأتى أهمية مسرح «الرحبانية» فى كونه مسرحاً خاصاً يقدم فناً راقياً».

ضرورة لإنقاذ الأصوات الجيدة

ويؤكد د. زين أن المسرح الغنائى أصبح ضرورة حالياً لإنقاذ الأصوات الجيدة التى فقدت الأمل من تقديم أى شىء ذا قيمة ولا يجدون من يكلف نفسه عناء البحث عنهم، ومواهب مثل مى فاروق، ومروة عبد الحكيم، وأحمد إبراهيم، وعلى رأسهم أنغام كنواة عظيمة لمسرح غنائى رائع. فلابد من خطة تتوافر لها الاعتمادات وأن يعمل المسئولون على تشجيع المعاصرين على تقديم أعمال معاصرة وتقديم ولو ثلاث مسرحيات غنائية سنوياً.

بينما الدكتور أحمد زكى المخرج والرئيس الأسبق لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، يرى أن أحوال المسرح المصرى حاليا بشكل عام لم تعد لها ضوابط محددة حيث اختلط المسرح الخاص بالمسرح العام ونجوم المسرح الخاص تربعوا على عروض المسرح العام إلا أنه يرى فى ذلك فرصة للمسرح الغنائى كى يبزغ ويقتحم الساحة شبه الخالية الآن. ويستغل أن لكل جديد رونقه فى إثبات وجوده وتكوين جماهيريته!

ويتحدث د. أحمد زكى بحكم كونه مخرجاً فيقول إنه يفضل فى المسرح الغنائى الاستعانة بممثل أو ممثلة يجيد أو تجيد الأداء الغنائى وذلك بدلاً من الاستعانة بالمطربين والمطربات حيث إن شروطهم تكاد تكون تعجيزية فى بعض الأحيان ويروى د. أحمد تجربته السابقة حيث قدم عملا مسرحيا وثائقياً وكان النص جافا وشعريا ولكنه تم عمل صياغة شعرية جديدة له واختار ممثلات يجدن الأداء الغنائى هن: مديحة حمدى، وسناء يونس، إضافة إلى يونس شلبى الذى أدى غناء مصبوغاً بصبغة كوميدية جعلت العرض جماهيرياً.

مسرحية غنائية فى الطريق

ويصرح د. أحمد زكى أنه الآن فى مرحلة الإعداد لمسرحية غنائية اسمها «كرميلا» كتبها الراحل ألفريد فرج عن «أوبرا كارمن» الشهيرة وهناك ترشيحات للمطربة «شيرين» لتكون بطلة العرض.

وعن مدى توافر إمكانيات موسيقية فى مصر للمسرح الغنائى قال إن من بين خريجى المعهد أصحاب مواهب حقيقية ورغم أن الطريق التجارى استقطب البعض منهم لكن لو عرضت عليهم عملاً ذا قيمة سيقبلون عليه بل سيتنافسون على من يحظى بشرف الاشتراك.

ويرى د. أحمد زكى أن امتلاء قاعات العرض ليس مشكلة فكل قاعاتنا صغيرة جدا بل إن أكبر مسارحنا اتساعا - مسرح البالون - ليس بالحجم الكبير ولذلك فمن السهل أن نجد عروضاً للمسرح الغنائى كاملة العدد، ولكن القاعات لا تمتلئ لأن المسرح المصرى مات - ومازال الحديث للدكتور أحمد - وذلك لاحتضار المسرح العام ثم لحق به المسرح الخاص ومحاولات د. أشرف زكى حالياً لإحيائه جعلته يستعين بنجوم من غير أبناء مسرح الدولة وهذا تحقيق لتوقعات توفيق الحكيم فقد تنبأ بانهيار المسرح حين رأى رقعة المسرح الخاص تتسع. وبالتالى فالدكتور أحمد لا يعول على تبنى المسرح القائم لمسرح غنائى فكيف للأموات أنه يأخذوا زمام المبادرة على حد قوله؟.

الأمل كله فى مسرح الدولة

ويتحدث الموجى الصغير عن الإنتاج الذى توقف بالنسبة للمسرح الغنائى ويذكر تجربة والده محمد الموجى فى الستينيات فى مسرحية «هدية العمر» ومسرحية «ولاد الجازية» بينما الآن لا تقدم أى مسرحية غنائية ولا ينتج مسرح الدولة المسرحيات الغنائية.

وقال إن هناك الآن مطربين قلائل يستطيعون أن يقوموا بالمسرح الغنائى مثل: محمد الحلو وعلى الحجار ومدحت صالح وكذا أنغام وغادة رجب ونادية مصطفى وشيرين عبد الوهاب.

ويتشكك الموجى فى إمكانية دخول القطاع الخاص إلى المسرح الغنائى فالأمل كله معقود على مسرح الدولة، ولا يتفق الموجى الصغير مع الرأى الذى يذهب للاستعانة بممثلات يجدن الأداء الغنائى ويضرب مثلاً بمسرحية والده «ولاد الجازية» حيث كانت البطلة «هدى سلطان» وكانت مطربة ولكنها تجيد التمثيل وكان صوتها مناسبا للحن وكانت سبباً رئيسيا فى نجاح المسرحية.

وإن كان يرى أن هناك ممثلات يصلحن للمسرح الغنائى مثل سماح أنور، وعن قلة المؤلفين الموسيقيين يقول الموجى الصغير إن ظاهرة تحول الفن إلى وظيفة أساءت للفن فما معنى أن يتخرج طالب من المعهد ليجد «وظيفة فنية يتوظف فيها!»، وربما هناك ملحنون أفضل منه ولم يقبلوا بالمعهد ويرى الموجى الصغير أن الأجدر بنا أن نبحث عن مؤلفين موسيقيين ذوى موهبة وتبنى المواهب الجيدة بعيداً عن كونهم من خريجى معهد الموسيقى أم لا.

كما يرى أن هناك مواهب مهدرة ولا يستفيد منها المسئولون عن المسرح الغنائى ولكنهم لو بحثوا سيجدوا وهناك ملحنون كثيرون يتمنون العمل فى المسرح الغنائى لأنه يفجر طاقات الفنان الملحن ويشحذ موهبته لتقديم فن راقٍ ثم إن هناك حلمى بكر وفاروق الشرنوبى وقد سبق لهم التلحين للمسرح الغنائى ورغم ذلك فلا يوجد إنتاج يستفيد منهم.

ويرى أيضاً أن المسرح الغنائى الذى هو أحد أنواع المسرح - أبو الفنون - يستلزم تضافر جميع عناصر العمل بشكل جيد ويضرب مثلاً بأوبرا كارمن، وقد قدمه المخرج الكبير يوسف شاهين فى فيلمه «إسكندرية نيويورك»؛ حيث قام عبد المنعم كامل بتصميم الرقصات، ويحيى الموجى بتوزيع الموسيقى حيث خلط موسيقى كمال الطويل مع أوبرا كارمن كذا اختار يوسف شاهين ديكور الأوبرا فى القاهرة الملوكية، فهذا نوع من المسرح الغنائى، وقد أعجبت به الناس داخل فيلم سينما لتضافر عناصره الجيدة.

الرحبانية لا تناسب إلا فيروز

وعن تجربة «الرحبانية» يقول الموجى الصغير رغم أهمية التجربة إلا أن مسرحياتهم للأسف لا تناسب سوى «فيروز» وهذا شىء مؤسف، فالمسرحيات فى إنجلترا تستمر عشرين عاما يتناوب عليها المؤدون والممثلون ولكن مسرحيات الرحبانية لا تقدم سوى لون فيروز حتى عندما قدموا مسرحية مع «عفاف راضى» كان أسلوب أدائها قريبا من لون «فيروز»، ويصرح الموجى الصغير أنه يشتاق إلى المسرح الغنائى، وعلى أتم الاستعداد للتلحين للمسرح الغنائى، ويطمع فى أن يراه قريبا فى مصر بكل إمكانياتنا التى نمتلكها.

خالد جلال المشرف على المسرح الغنائى (قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية) يتحدث عن مشاريع القطاع قائلا: هناك خطة فى القطاع لتقديم كل الأوبريتات لسيد درويش، وبالتوازى معها أيضا تقديم مسرحيات غنائية جديدة من المسرحيات الموسيقية منها مسرحية يخرجها عصام السيد ألحان عمار الشريعى وكتبها بهاء جاهين بطولة ليلى علوى وذلك فى سبيل البحث عن صيغة للمسرح الغنائى.

كما أن هناك مشروعا لعرض أوبريت «العشرة الطيبة» يخرجها د. هناء عبد الفتاح وأعاد صياغتها محمد السيد عيد وستبدأ بروفاتها قريبا كما أن هناك أيضا على قائمة الانتظار أوبريتات مثل «ليلة من ألف ليلة»، و«شهرزاد».

ويؤكد خالد جلال أن المسرح الغنائى لن يكتفى بكبار الملحنين بل سيعطى الفرصة لمؤلفين جدد وذلك لدعم قاعدة للمسرح الغنائى.

وعن جذب الجماهير يقول إن المسرح الغنائى هو أكثر الأنواع جذباً للجماهير، والناس تحبه وأى منتج ثقافى يحتاج إلى تسويق ودعاية وإن كانت الموسيقى العشوائية تنتشر فذلك للتسويق الجيد والرعاية المكثفة والبرامج التى تقدم المنتج ونجومه فإذا تم كل ذلك مع المنتج الجيد سينتشر ويجد جمهورا.

عروض موسيقية على البالون

ويؤكد خالد جلال أن المطربين الكبار أمثال على الحجار ومحمد الحلو ومدحت صالح يمكن أن يرتكز عليهم المسرح الغنائى ولكن هناك أصوات شابة قوية مثل مى فاروق وريهام عبد الحكيم وثومة وكلهن خريجات الأوبرا وسيخلق لهذا المسرح الغنائى مجال لتقديم فن جيد.

ويطالب خالد جلال معهد الموسيقى العربية بأن يتعاون مع المسرح الغنائى ودعوة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية لمشاهدة مشاريع تخرج الطلاب وذلك للاختيار من بينهم وتقديم أفضلهم على المسرح وكذا التعرف على خريجى المعهد ومستوياتهم ومد يد العون للموهوبين منهم وإتاحة الفرصة لهم لتقديم مسرحيات غنائية مستقبلاً.

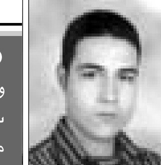
■ تحقيق : محمد عبد القادر



■ فيروز

■ أحمد زكى

● المهم فى منهج ستانسلافسكى أنه عكس النظام، فالنظام يتطلب نظرية ذات قواعد محددة حول ما يتعين عمله فى كل لحظة. إن النظم التى كانت سائدة فى الماضى ما هى إلا ذلك؛ فقد كانت هناك وسائل محددة للقيام بالأشياء تبعا للمواقف المختلفة.



● الممثل الشاب مسعد محمد شارك مؤخرا فى مسرحية «المجند» للمؤلف أحمد وائل، والإخراج لأحمد كمال، شارك فى العرض محمد الديب، أمينة فؤاد، يمنى رمضان، محمد سلامة، مريم محسن، محمود كمال، إسلام أسامة، وتستعد المجموعة نفسها لتقديم عرض مسرحى جديد بعنوان «يوم صعب» فى ديسمبر القادم.

التواصل مع الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى ومتابعة تجلياتها.. يعد واحداً من أهم الأهداف التى من أجلها صدرت «مسرحنا». وهنا ننشر إحدى الندوات التى عقدتها «مسرحنا» مع وفود الدول العربية التى شاركت فى الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والتى دارت حول الظواهر المسرحية فى الوطن العربى وأبرز تجلياتها.. تاريخها وحاضرها.. أحلامها ومشاكلها.. أجيالها وتياراتها.

فنانو الأردن:

حرب الخليج أنعشت المسرح

فى هذه الندوة استضافت «مسرحنا» أعضاء من الوفد الأردنى وهم المخرجة والمؤلفة من أصل فلسطينى مجد القصص، وزوجها طلال، وهو من المهتمين بالمسرح الأردنى، وبلال الرنتيسى أحد ممثلى عرض «القناع» الذى شاركت به الأردن فى دورة المهرجان هذا العام.. والملاحظة الجديرة بالتسجيل هنا هى ذلك الحضور القوى للمخرجة مجد القصص، والذى جعلها تخطف الأضواء بإجاباتها وتعقيباتها، وآرائها فى الحركة المسرحية الأردنية، والتى وصلت أحياناً إلى حد القسوة على زملائها.

*** مسرحنا: مسرحك متهم بالانحياز للمرأة، وهذا واضح فى عرضك «القناع» ما رأيك؟**

– مجد: السلطة الذكورية بلغ عمرها أكثر من ألفى وخمسمائة عام أسهمت فيها المؤسسة البطريركية ليس فقط فى قمع المرأة ولكن فى قمع الرجل ذاته بحرمانه من أن يعيش حياة بها مشاركة حقيقية مع المرأة، ولو كنت قارئاً للتاريخ لعلمت أن المرأة هى التى اخترعت الزراعة ورمت البذرة، ذلك قبل وجود هذه المؤسسة بآلاف السنين، وجاء الرجل فقسم الأرض وقال تعالوا نحمى الملكية، واستعمل السلاح.

ما أريد قوله أن المؤسسة البطريركية كانت مجرد مؤسسة «ديكورية»؛ إلا أنها حكمت حتى القرن الثامن عشر، ثم سقطت مع بداية عصر التنوير الذى تأثرت به الدول العربية، وحينها بدأت حركات تحرير المرأة.

وقد غض الناس النظر عما فى الديانات التوحيدية السماوية من نصوص جميلة، بل وغيروا ما جاء فى الديانات الشرعية لمصلحتهم، وأصبحت المرأة تقمع باسم الدين.

وبالنسبة لنص «القناع» فقد كتبته كاملاً ثم دفعت به للشاعرة الأردنية «نوال العلى» وأوصيتها ألا تغير فى الأفكار والشخصيات، وأن تكتفى بإعادة صياغة النص فقط بلغتها الجميلة، ثم كتبت على النص تأليف: «مجد القصاص، ونوال العلى».

بدأت من قصة آدم وحواء فى التوراة والإسرائيليات والتى حملت أمنا حواء الخطيئة، واليوم الموروث الشعبى من الإسرائيليات هو السائد، لهذا سادت الاتهامات التى تقول إن حواء هى التى أخرجت آدم من الجنة، المرأة هى مصدر الغواية، وكل ذلك حدث ويحدث حتى الآن.

الغريب أن المرأة نقلت هى أيضاً هذا الموروث وليس الرجل فقط، هذا النص/ العرض أدان الموروث الإسرائيلى، القرآن الكريم لم يدن المرأة كما أدانتها الإسرائيليات.

الإدانة الثانية فى العرض كانت للمرأة التى قمعت نفسها وجنسها وحملت هذا الموروث ونقلته إلى بناتها، أوليست المرأة هى التى قالت: «ظل راجل ولا ظل حيطة»، لماذا تقولين ذلك؟! لقد ساهمت فى قمع نفسك.

يدور النص حول ثلاث نساء وثلاثة رجال أطلقت عليهم أرقاماً: رجل 1، رجل 2، رجل 3، وامرأة 1، امرأة 2، امرأة 3، (امرأة 3) هذه هى التى قمعت نفسها وجنسها فى حين كان (رجل 3) هو المناصر للمرأة والذى لا تكتمل الحياة بدونه، كنت أبحث عن حالة من التوازن، ولكن للأسف فنسبة القامعين للمرأة أضعاف نسبة المناصرين لها وعندنا فى الأردن 80٪ من نساء الأردن مقموعات بشكل أو بآخر، ما بين حرمان من إرث حين يموت الزوج، إلى ضرب المرأة وهذا قمع، المرأة تدفن بعيداً عن الرجل – تخيلوا! – نحن مازلنا نعيش عصر وأد البنات. هناك 20٪ فقط من النساء المثقفات المستقلات اقتصادياً، بينما الباقيات يقع عليهن قمع جنسى وحوادث اغتصاب، إن ما أنادى به هو ألا يقمع الرجل المرأة، وألا تقمع المرأة نفسها وجنسها.

*** مسرحنا: إذن حدثينا عن العرض؟**

– فى العرض تتقدم الفتيات الثلاث لإزالة الجدران الوهمية الشفافة والتى قصدنا أن تكون شفافة كرمز للخدع البصرية، والمفارقة أن الرجل لم يقاوم إزالة هذه الجدران بل كانت (امرأة 3) هى التى تسند الجدران منعاً لإزالتها وتشبثاً بها.

كما أن هناك فى العرض رجالاً مقموعين من المرأة، ولكن نسبتهم ليست كنسبة المرأة المقموعة. لم يكن العرض حوارياً فقط بل كان بصرياً وظفت فيه عناصر كالملابس، فلو نظرت لملابس الممثلين ستجد لون ملابس (امرأة 3) مثل لون ملابس (رجل 1) و(رجل 2)، كانت الملابس متزمتة ومغلقة، والأقنعة كان تصميمها معبراً؛ فهناك قناع إنسانى وقناع غير إنسانى، وقناع (رجل 3) المناصر للمرأة، كان مفتوحاً، حتى المكياج كان له طابعه التعبيرى الملحوظ، وقد اعتمدت على هذه العناصر فى رؤيتى الإخراجية.

إن مسرحى لا يقوم على التلقين، فلابد أن يكون عقل المتفرج وحواسه معى على خشبة المسرح؛ لأن العرض ليس هو النص فقط، الذى كتب فى خمس صفحات، فهناك أيضا النص الموسيقى ونص الإضاءة ونص الحركة ونص الإكسسوار والديكور، وإعادة تشكيل الديكور أى إعادة صياغة الفضاء المسرحى.

*** مسرحنا: هل هناك من ينتصر للمرأة فى الأردن، وهل هناك واقع أردنى مؤيد لذلك؟**

– مجد : كثيرات هن المدافعات عن المرأة مثل سحر خليفة، ولكن هذا هو وضع المرأة حتى فى العالم الغربى، فى لندن نفسها رواتب النساء أقل من رواتب الرجال، ومع هذا فإن العالم العربى يحظى بنسبة أكبر من النساء المقموعات.

هنا فى مصر أنتم تقدمتم كثيراً فى مجال المرأة ليس لأنها وصلت إلى الوزارة ولكن الأهم أنها تنتخب كعضوة فى البرلمان، فى الأردن المرأة لا ترشح نفسها أصلاً، لذا أصدر الملك قراراً بعمل «كوتة» للنساء فى المجلس، نحن لن نتسول العضوية ولدينا نساء مثقفات ومتعلمات تعليماً عالياً فماذا يمنع من ترشيحها وانتخابها؟

*** مسرحنا: ألا ترين أن هناك جبهة تقف ضد هيمنة المرأة؟**

– مجد : أنا لم أقل إن الرجل ليس مقموعاً، كان معى زميل يُضرب من زوجته ولكن النسبة مازالت أعلى لصالح النساء المقموعات، أحد البنوك لو أنجبت المرأة الموظفة به فإنها تفصل من عملها فوراً، وحين تدخلت نقابة المصارف لتمنع هذا الفصل المتعسف أحجم البنك عن قبول نساء متزوجات وهذا شىء محزن.

– طلال: مفهوم الاستقلال الاقتصادى بحاجة لتوضيح، فى مصر المرأة حصلت على حقوقها لأنها عملت وحصلت على أموال أنفقتها فى المنزل ولكن هذا لا يعنى أنها لم تصبح مقموعة، المرأة مازال مطلوب منها أن تبيع ذهبها تداركاً لكل أزمة مالية تحدث، مع أن الإسلام أعطاها ذمة مالية مستقلة. قد يقول البعض إن واجب الزوجة الوقوف بجوار زوجها فى الأزمات؛ ولكن فى النهاية عندما يصل سنها للستين يطلقها وتعيش فى الشارع، القوامة فى الإسلام أعطيت على أساس الإنفاق وليس لضعف المرأة، الإرث مثلاً؛ حدد الإسلام نصيباً للرجل ضعف نصيب الأنثى؛ ذلك لأنه ينفق ما ورثه عليها، بينما هى ليست مسئولة عن الإنفاق على أحد، نحن غيرنا السلوك وقبلنا بمفردات جديدة آتية من الغرب ولم نحتفظ بنقاط الارتكاز الخاصة بنا.

*** مسرحنا: ماذا عن المشهد المسرحى الأردنى الحالى؟**

– مجد: المسرح الأردنى عمره أربعون سنة، تحديداً نحن نؤرخ للمسرح ببدء دخول الأكاديمية عام 1968 حين عاد «هانى صنوبر» من أمريكا برسالة ماجستير فى المسرح، ثم بدأ يتخذ خطوات تأسيس المسرح الأردنى عن طريق أسرة المسرح الأردنى، وكانت منبثقة من دائرة الثقافة قبل إنشاء وزارة للثقافة.

كان هانى تلميذاً لزكى طليمات، ومنذ عودته عام 1968 وحتى بداية السبعينيات استطاع تقديم مجموعة أعمال مبهرة، وبدأ الجمهور يأتى للمسرح. بعدها رحل هانى إلى سوريا فأسس بها المسرح القومى، ثم إلى قطر حيث أسس أيضا مسرحها القومى. وفى السبعينيات جاءت مجموعة كبيرة للأردن من مصر مثل: حاتم السيد، وشعبان حميد، بعد إتمام دراستهما، وقامت على أكتافهم الحركة المسرحية، حاتم السيد شكل تراكم السبعينيات بعدة أعمال كلها نصوص عربية تقدمية حيث قدم أعمالاً لمحمود دياب، وعلى سالم قبل انحرافه، (أرجو أن تعذرونى) وبلغت أعماله تسعة أعمال، شكلت فى وجدان المواطن العربى مفهوم القومية، لم يكن الشكل وقتها مهماً بقدر أهمية الموضوع، كان يحضر لنا فى السبعينيات عشرون ألف مشاهد، ولقد انضممت لأسرة المسرح الأردنى عام 1975، وفى عام 1977 فتح فى جامعة «اليرموك» معهد الفنون المسرحية ووفر كوادر للمسرح والتليفزيون، وفى الثمانينيات تأسست فرقة «الفوانيس»، وكنت عضواً مؤسساً بها مع نادر عمران وعمر ماضى وخالد الطريف، وبدأ الثلاثة يعملون كمجموعة واحدة، عمر للموسيقى، وخالد للسينوغرافيا، والطريف للإخراج، وكانوا فى بدايتهم يقدمون شكلاً ومضموناً جيدين لكنهم بعد ذلك اهتموا بالشكل فقط، وهناك من قدموا تجارب أخرى عرضاً واثنين فى مقابل تسعة أعمال للفوانيس.

*** مسرحنا: هلا حدثتنا عن مختبر اليرموك؟**

– مجد: يرجع الفضل فى ذلك إلى عبد الرحمن عرنوس الذى درس 8 سنوات بجامعة اليرموك، وكنت أسافر من عمان إلى اليرموك كى أحضر محاضراته، حقيقة هذا الرجل نجح فى أن يسبب لوثة للشباب. منذ بداية التسعينيات، فقد كان أستاذاً محفزاً على إخراج الطاقات الكامنة، والشخص الثانى هو عونى كارمونى، عرنوس خرج جيلاً كاملاً منهم «الحكيم حرب» الذى راكم عشرة أعمال فى التسعينيات، ولكن بعد حرب الخليج، وبسبب موقف الشعب الأردنى عامة والفنان الأردنى خاصة من العراق، ثم معاقبة الفنان الأردنى عقاباً جماعياً وتم ذلك بسحب التمويل الخليجى من الدراما التليفزيونية وتوجيهه إلى سوريا بسبب تأييدها لغزو العراق. ونتيجة لانكماش الحركة التليفزيونية انتعش المسرح الأردنى وأطلقت وزارة الثقافة المهرجانات المسرحية مثل مهرجان الشباب والأطفال، بالإضافة إلى مهرجان «جرش» الذى كان موجوداً منذ عام 1983.

وبعد ثلاث سنوات أصبحت تلك المهرجانات عربية بدلاً من كونها أردنية فحسب، وهو ما أحدث التواصل مع العالم العربى، وأحدث حراكاً حياً فى المسرح الأردنى. حقيقة لقد كانت حرب الخليج سبباً فى دفع نجوم التليفزيون بعد بطالتهم إلى المسرح فافتتحوا مسارح تجارية يومية مثل نبيل هشام وأمل كياس، وذلك فى مسرح الكباريه السياسى، وظهرت أيضاً مسارح نبيل مشينى وموسح جازين وربيع شهاب، ورغم أن بعض ما قدم فى هذه المسارح كان إسفافاً إلا أن ما أضافوه حقاً هو جعل شراء التذاكر بمثابة عادة لدى الجمهور، فى المقابل انحسر المسرح الجاد الذى لا يتبنى مقولات مثل: «الجمهور عايز كده»، ولم نعد نراه إلا فى المهرجانات فقط.

*** مسرحنا: إلى أى تيار اتجه مسرحك؟**

– أنا خارج هذه اللعبة تماماً نتيجة استقلالى الاقتصادى، وبالتالى فالوزارة لا تستطيع أن تفرض على



مسرح العبث يغزونا بشراسة

ما تريد، استقلالى الاقتصادى ليس لثرائى ولكن لكونى أكثر شحاذة فى الأردن، ودائماً ما أستطيع توريط القطاع الخاص فى جزء من الحمل معى. ولو بالتبرع بطبع كتيب العرض أو الإعلانات، ولا أخفيكم سراً فالشحاذة هى سبب استمرارى حتى الآن!

*** مسرحنا: إذن علمينا الشحاذة.**

– مجد: أول مرة أعطونى ألفى دينار (تقصد مموليها من القطاع الخاص) وحين حضروا العرض وجدوه جاداً، بعدها رفعوا المبلغ إلى أربعة آلاف دينار، ثم زاد إلى سبعة آلاف، وفى كل الأحوال لم أتنازل عن النوعية أو المضامين التى تهم الناس، مضامين دائماً ساخنة وتمس إشكاليات سياسية واجتماعية، هذا مع عدم إغفال الشكل.

*** مسرحنا: كم تبلغ تكلفة عروضك؟**

– مجد: عرض (القناع) تكلف 21 ألف دينار؛ أى ما يعادل 70 ألف دولار، وهناك عرض (الملك لير) الذى أنتج العام الماضى تكلف ضعف ذلك المبلغ حيث بلغت تكلفته 40 ألف دينار، أنت تقول إن التكلفة مبالغ فيها ولكنى أرى أن الإنفاق الجيد يصنع عرضاً جيداً، فأنا لا أبخل على أى عنصر من عناصر العمل المسرحى حتى الدعاية، فكل عرض لى أصمم له مطبوعة، إضافة إلى أننى أتعامل مع نجوم فى تخصصاتهم، فمثلاً فى الموسيقى تعاملت مع «وليد الهشيم» الفنان المبدع ودفعت له 5000 دينار، وهذا ليس بكثير على وليد الذى لا يكتفى بوضع ألحان وتسليمها لى على أسطوانة CD، إنما يحضر معى البروفات ويدرب الأولاد على إيقاع المشهد. معنى ذلك أنه يعمل معى كشريك، انظر إلى عرض (القناع) ستجدنى قدمت له ملفاً متكاملاً، به نص مطبوع، صممت بوسترات للعرض وبطاقات دعوة تشبه بطاقات دعوة العرس، كما أن تذاكر العروض أحرص على جودة طباعتها وفنياتها.

أجور الفنان لدى
ضعف ما

تدفعه له وزارة الثقافة، عمال العرض يحصلون على إكراميات كبيرة وبالتالى فإن واحداً وعشرين ألف دينار بالكاد يصنعون عرضا.

*** مسرحنا: وماذا عن التمويل الأجنبى؟**

– مجد: أنا لم أحصل على تمويل أجنبى باستثناء تمويل المجلس البريطانى الذى لا أعتبره تمويلاً أجنبياً، لأن شروطهم ليس بها أى إملاءات، هى فقط أن يكون الحاصل على التمويل خريج جامعة بريطانية، وأن يشرك فى العمل معه شخصاً بريطانيا، وقد أحضرت صديقة بريطانية أعرفها جيداً وزميلة دراسة، وأن يخرج نصاً بريطانياً، وقد اخترت نصاً لشكسبير، وبالتالى لم يكن تمويلاً مسيَّساً، ولم تكن هناك إملاءات سياسية، ولقد أعطونى 5000 دينار تمويلاً، وقدمت عرضاً عن المرأة، وهذا هو عملى دائماً، قد يقول أحد إن هذه قضية ضمن الأجندة الغربية لذلك يدعمون مقدميها، وليكن، فأنا لم يوجهنى أحد وأنا أكتب، وفى الأردن كنت أحصل على تمويل من شركة الاتصالات الأردنية، وقد تم خصخصة الشركة فبيع 51٪ من أسهمها لشركة «فرانس» للاتصالات، ومازلت أحصل على تمويل منهم، فهل أكون بذلك أحصل على تمويل أجنبى؟ أنا لا أعمل مع تمويلات أجنبية مشبوهة، أنا أصولى فلسطينية وأهلى مازالوا يعيشون فى فلسطين، فكيف أحصل على تمويل من أناس يقمعوننا ويحرقون بيوتنا ومازالوا يعذبوننا ، هذا مستحيل.

*** مسرحنا: ما هى الأفكار والقضايا المسيطرة على المسرح الأردنى؟**

– بلال: الحالة المسيطرة على المسرح فى العالم كله هى عدم أصالة الأفكار، وهى المشكلة المتجذرة فى المسارح جميعها، فالأفكار انتهت ولن تجد على خشبة المسرح حالياً أى فكرة أصيلة، والحال نفسه فى المسرح العربى، والمسرح الأردنى بطبيعة الحال. قد تجد تلاعباً بالشكل أو التكنيك سواء فى التمثيل أو الإخراج أو السينوغرافيا، ولكن لن تجد أصالة فى الفكرة.

– مجد: هناك مرحلتان زمنيتان فى المسرح تختلف كل منهما عن الأخرى، الأولى تمتد حتى سقوط الاتحاد السوفيتى وفيها كانت الأفكار السائدة عن القضايا القومية بصفة عامة وقضية فلسطين بصفة خاصة، أما بعد السقوط أى بعد عام 1991 ظهر نوعان من الأفكار؛ نوع مرعب تزامن مع دخول العولمة وما صاحبها من انهيار الأيديولوجيات مما انعكس على المسرح العربى كله والمسرح الأردنى كجزء من الكل.

أما النوع الآخر فمازال يعمل فى القضايا الساخنة، مثل: الانتفاضة الفلسطينية وقضية المرأة والوضع الداخلى الأردنى ومشكلة الفساد، وأنا أعد نفسى ضمن هذا التيار الذى هو ضد التيار.

إلا أن ما نراه جلياً أن هناك تياراً عبثياً ظهر بعد حرب الخليج ومن وقتها للآن رأينا ما لا يقل عن عشرين عرضاً عبثياً، خصوصاً لجيل الشباب، وغالباً ما يظهر العبث بعد الحروب، وأنا أعتقد أن مسرح العبث لن ينتهى، وشبابنا قدموا مسرح عبث يسخر من الواقع السياسى. أما بالنسبة للأفكار فكل الأفكار لا تزيد عن خمس وثلاثين فكرة، ولجوء الشباب إلى العبث مرجعه حالة من الفوضى يعيشونها، عبث ولا جدوى ينعكس على إبداعه، يحاكى فوضى حياته وعلاقته بالمجتمع وبكل شىء حوله حتى علاقته بالله، من يرى الموت المجانى فى العراق ولبنان وفلسطين ودم الغنم هذا المراق سيرى بالطبع كل حياته عبثية.

*** مسرحنا: هل نقدم عروضاً خصيصاً للمهرجانات تختلف عما نقدمه فى بلادنا؟**

– مجد: أعرف ماذا تقصد، قضية المرأة التى نتناولها فى عروضنا والغرب يعجبه هذا الكلام، لقد قدمت 52 عرضاً مسرحياً، منها 28 عرضاً تناقش قضية المرأة، على سبيل المثال عرض (القشة) مع د. عونى كرونى، تحدثت فيه عن الخيانة الزوجية، والمرأة تتعرض للخيانة، وقد عرض بأكثر من دولة عربية إضافة إلى فرنسا، وكان له بعد سياسى؛ حيث رمزت «للشعب» بالزوجة المخدوعة، و«السلطة» بالزوج الذى يمارس الخيانة؛ فأين الغرب فى ذلك؟ كذا قدمت عرض (الخادمات) وكان مؤداه أن القمع يؤدى للشذوذ والشذوذ نهايته الموت. معالجتى لقضية المرأة فى عروضى ناتجة من شعورى بقمعها وذلك من تجربتى الشخصية قبل زواجى من هذا الرجل المحترم (أشارت لزوجها طلال)، كنت متزوجة من أحدهم وضربت ثلاث مرات حتى الموت، أى أنى قمعت، ولم يكتف بذلك بل إنه، وبعد عشرين سنة زواج، أرسل لى ورقة طلاقى على البيت دون إبداء أسباب! لذلك فأنا أقدم عملاً عن المرأة حتى لا تقع نساء أخريات فى نفس المطب، ما أريد أن أقوله هو أن سبب تبنى قضية المرأة ليس مغازلة اهتمامات الغرب، وعرض «القناع» الذى شاركت به فى هذا المهرجان عرضته بعمّان عشرة أيام، وكانت الصالة كاملة العدد، ثم سافرت به لمهرجان «جرش» وجاءنا كل الجمهور، وحين أنظر إلى أن حضور عرضى كانوا تسعمائة مشاهد؛ فى حين أن فناناً عظيماً مثل هانى شاكر حضر له ثلاثمائة مشاهد؛ أعتبر نفسى أنجزت شيئاً فهانى شاكر قيمة كبيرة جداً.

طلال: إذا تطابقت نظرتنا لمشكلة مع نظرة الغرب لنفس المشكلة فهذا لا يعنى أننا خائنون أو عملاء، ولكن السؤال كيف نحل المشكلة؟ هل بالنظر إلى النسيج المحلى أو النسيج الإقليمى أم بتبنى الحل كما يريدونه؟ هذا هو السؤال. قد تتشابه وجهتا النظر فى قضايا كثيرة مثل قضايا التعليم، الدين، المرأة، حقوق الإنسان، المناخ وبعدها نتساءل: هل نريد حلهم أم حلنا؟

*** مسرحنا: ماذا عن تواجد المسرح الأردنى فى الشارع؟**

– مجد: حين يعرض زملائى تجد مسارحهم فارغة أما حين أعرض أنا تجد مسرحى كامل العدد، وهذا شىء بديع، كل الفئات الأردنية تحضر عروضى من أفقر إنسان حتى الوزير، والكل يخرج مستمتعاً، ربما لأنهم يفهموننى، ليس فى كل ما أقول، ولكن ربما يفهمون بعضه، ولكنهم يخرجون وهم فى غاية الاستمتاع وأنا أحمد الله على أننى أستطيع تسويق أعمالى، أوفر لها دعاية جيدة، فأنا أوزع إعلانات العروض فى إشارات المرور وأذهب بنفسى للصحفيين.

*** مسرحنا: هل يوجد بالأردن موسم مسرحى؟**

– مجد: نعم، هذا العام اعتمدوا موسماً مسرحياً واعتبروا عرضى بداية له، أعطونى تمويل ثلاثة آلاف ليرة، ووفروا لى مسرحاً أعرض عليه، ولقد دعموا هذا العام أربعة عروض فقط من أربعة عشر عرضاً أنتجوا هذا العام، وفى شهر نوفمبر سينتقون منهم أربعة أعمال لمهرجان المسرح البحرينى.

– طلال: هناك مخرجون يعملون من أجل العمل المسرحى فى حد ذاته، لكن البعض يعمل فى المسرح ارتزاقاً منه، فإذا ما حصل الواحد منهم على دعم قدره عشرة آلاف مثلاً؛ فإنه ينفق على العرض ألفين ويدخر ثمانية آلاف كدخل ينفق منه طوال العام حتى العام القادم، وعرض ينتج بهذا الشكل سيكون فاشلاً بالطبع. لكن لو قدم كل مخرج عملاً يخاطب البشر وينفق عليه كما ينبغى ولا يسترزق منه سيكون المسرح فى عمَّان فى حالة جيدة وسيقبل عليه الجمهور، والأردن بلد صغير لا تستطيع أن تخفى شيئاً فيها لا الإملاء الأجنبى ولا التمويل ولا الاسترزاق.

*** مسرحنا: ماذا عن الرقابة فى الأردن؟**

– مجد: أنا لا أخضع لأية رقابة وذلك لاستقلال تمويلى وعدم حصولى على أموال من وزارة الثقافة لإنتاج عروض؛ وإلا لفرضوا علىّ شروطهم الثلاثة وهى عدم الاقتراب من الجنس، أو المواضيع الدينية الحساسة أو الذات الملكية. لا أنكر أن هناك تابوهات موجودة بداخلنا ولكن أنا دائماً فى المناطق الساخنة، وعرضى ستجد فيه تجاوزاً لمجتمعنا، مسرحية (القشة) مثلاً كان بها مشهد اغتصاب على خشبة المسرح، وليس معنى عدم خضوعى للرقابة أننى أقدم مسرحيات إباحية؛ فأنا مدركة للشعرة الفاصلة بين الفن والإباحية، وعلى فكرة هذه الشعرة يدركها الجمهور جيداً ويكشف من يتجاوزها فوراً.

*** مسرحنا: كم عملاً مسرحياً تنتجه وزارة الثقافة الأردنية سنوياً؟**

– مجد: هذا العام أنتج 14 عرضاً، أضف إليهم 10 عروض مستقلة وستة عروض أخرى. إلا أننا نشاهد فى المهرجانات العربية التى تأتينا ومهرجان «جرش» ومهرجان «الفوانيس» ومهرجان «الجامعات» ما لا يقل عن مائتى عرض عربى وأجنبى سنوياً.

*** مسرحنا: وماذا عن فرق الهواة؟**

– مجد: ليس لدينا فرق بهذا المعنى الشائع فى مصر، لأن الهواة لدينا حين يلمعون فإنهم يدخلون النقابة ويعملون كمحترفين، كان هناك فرق هواة فى السبعينيات، وكانوا يعملون فى المخيمات مثل «مخيم الحسين» و«الوحدات»، خرج منهم ربيع شهاب وأنور خليل، ولأنهما كانا موهوبين تلقفتهما فرق المحترفين وانضما لهما ولكن فرق الهواة كنظام مثل عندكم لا يوجد لدينا.

*** مسرحنا: ما هو دور النقابة فى حماية الفنان؟**

– بلال: قد يتعجب البعض لحديثى هذا ولكن دور النقابة سلبى جداً لأنها هشة. كثير من أعضاء النقابة ليسوا بفنانين وإنما أصدقاء للفنانين أو أقرباء لهم، دخلوا النقابة بوساطة أصدقائهم أو أقربائهم من الفنانين طمعاً فى وضع الأعضاء الاجتماعى، هذا غير مجموعة الأكاديميين غير الممارسين الذين يدخلون إلى عضوية النقابة أيضا، وكل هذا أضعف الرقابة.

*** مسرحنا: ظاهرة استخدام الجسد فى المسرح؟**

– مجد: ومن يستخدم الجسد سوى حكيم وأنا!؟ أنا لم أر أحداً سوانا، رغم أن الجسد أكبر من اللغة لأنه يحمل المعنى الدرامى بشكل أكبر من الحوار المنطوق، وتشكيلية الجسد واستخداماته المتعددة تشعرك أنه قادر على فعل المستحيل، وأنا أرى أن جسد الممثل تستطيع الرسم به، ودائماً ما أتخيل أن أجساد الممثلين صور على المسرح، ولكن من يطبق ذلك؟ حتى حكيم حين يقدم حركة الجسد لممثليه متناغماً مع الموسيقى لا يكون له فضل فى ذلك، بل الفضل لوليد الهشيم الذى يفرغ نفسه لتدريب الممثلين كما قلت مسبقاً.

*** مسرحنا: ماذا عن استمرار العروض؟**

– مجد: كل العروض فى الأردن تعمل يومين وتتوقف، لكن هناك عروضاً يمتد عرضها من عشرة أيام إلى شهر، وبصورة يومية.

كل العروض لا تعمل أكثر من يومين فإذا ما ذهب العرض للمحافظات تصل مدة عرضه إلى سبعة أيام، وقد تمتد إلى عشرة أيام لو كان مبدعاً. وكل هذا يمثل خسارة كبيرة، مأساة أن تجهز لعمل وتوفر نفسك له أربعة أشهر وتتكلف الكثير ثم تعرض ليومين فقط. لذا فأنا دائماً ما أحمل عروضى إلى تونس والجزائر وسوريا حتى يشاهدها أكبر عدد ممكن من الجمهور العربى.

● يجب أن نعترف بأن فى المدرسة لا يوجد مجال لاختلاف وجهات النظر، فهناك أناس محددون على رأس هذه المدرسة والأساتذة يُدرسون ما يُطلب منهم، وإذا لم يعجبهم هذا الوضع فهم يذهبون ويأتي آخرون مكانهم. لا يتمتع الطلاب بحرية التعبير عن رأيهم ولا حرية التصرف ولا الحكم على الأشياء.

■ أدار الندوة:
إبراهيم الحسينى

■ أعدها للنشر:
محمد عبد القادر

■ تصوير:
حسن الحلوجى

● د. رضا غالب، ود. عبد اللطيف الشيتى «الأستاذان بالمعهد العالى للفنون المسرحية» والمخرج المسرحى حسن الوزير شاركوا الأسبوع الماضى فى لجنة اختيار الأعضاء الجدد لفرقة قصر ثقافة الجيزة المسرحية فى مختلف عناصر العرض المسرحى «تمثيل، إخراج، إضاءة، ديكور» وذلك ضمن مشروع الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة لإعادة تشكيل وهيكلة الفرق المسرحية بالأقاليم.

ما بعد العبث.. ما بعد الدراما

كتابات تمضى إلى دمارها بيكيت.. كولتيس



■ د. يوسف ريحانى

ثمة كتابات ونصوص مسرحية تعيش بيننا ولا تتمتع بخاصية المركزية.. تتجاور مع غيرها من النصوص المألوفة وتبدو وكأنها لا تختلف عنها فى شىء، ومع ذلك فهى تختلف معها فى كل شىء.. تكاد تكون خصوصية ما.. هذه النصوص عادة ما تولد مجهولة.. يتيمة.. بلا هوية.. لأجل ذلك تصر على خداعنا.. تخلخل كثافتنا التأويلية، جاذبيتها نابعة من غرابتها.. من كثافتها وتقعيرها.. من تلويثها لكل شئ.. كتابات ضد النقاء/ نقاء الأصل.. روابط انتمائها إلى جذور ما تكاد تكون جد هشة.. انتماؤها الأجناسى للمسرح غير ثابت إن لم يكن غامضًا وغير مستقر.. إنها مسرح "لا أحد" أو مسرح "الجميع".

1

مثل هاته الكتابات تستخف بالعالم.. لا تدعو إلى عقيدة أو أيديولوجيا.. تتقن فن الخلط والطمس.. لا تقوم على نظام محدد ولا تريد أن تقدم حلولاً نهائية.. فى هذه النصوص قد لا نجد سوى:

– معارك افتراضية: "معركة الزنجى والكلاب" لكولتيس.

– افتضاض بكارة: "روبيرتو زوكو" و"الرصيف الغربى" لكولتيس أيضاً.

– مصادفات دون أن تكون مصادفات: "رجل المصادفة" و"اجتياز الشتاء" لياسمينا رزا.

– بورتريهات كالحة: "صورة امرأة" لميشيل فينافير.

نزوعات دفينة ويائسة نحو ماض لن يعود: "شريط كراب الأخير" لبيكيت.

– إيدز وشذوذ جنسى: "زيارة ثقيلة" لكوبى..

شعور باللامركزية.. اختلال، سقوط، واندحار..

– شخصيات مكبلة بأغلال الإحباط والشك، تتناسى ما حولها وتظل عاجزة عن التبرء منه.. لا يمكنها أن تعود القهقرى، كما ليس فى وسعها التطلع إلى المستقبل.. كل ما بحوزتها هو الحاضر، أن تظل وسط الطريق عاجزة عن الحب أو الكره.. أو عن تغيير أى شىء.. لا مجال أمامها سوى الرحيل.. إلى الداخل أو إلى الخارج.. سيان.. إلى المجهول.

2

لم تعد هاته الكتابات نفسها على عبادة التقاليد وحب العادات.. على تمجيد أى ماض كان مجيداً أم حقيراً.. إنها إبداع خائن لإطاره وهويته وجنسه.. تلك سمات الكتابة المسرحية لما بعد العبث، ولا ينبغى أن نفهم من ذلك أنها دراماتورجية ما بعد بيكيت!!..

هل بيكيت كاتب عبثى حقاً؟!!..

كتابات: بيكيت، كولتيس، زرا، جوانو، كوبى، فينافير، كالافيرت، ليماهيو، لاجارس.. إلخ.. تتجاور على هامش العلوم والفنون والسياسة والدين.. كتابات تدخلنا عصر فقدان الشعور بالتاريخ كنتيجة حتمية لفقدان الشعور بالجغرافيا.. ترفض فكرة التطور عبر التاريخ كعملية تقدم مستمرة.. بمعنى، لا مجال فيها للحنين إلى أى ماض.. فقط، هناك المفارقات التاريخية.. أى محاولة يائسة لاستعادة ماض ما تفشل فشلاً ذريعاً يوازى فشل شخصية كراب فى بعث ماضيه الغابر من رماده، عبر أشرطته المهترئة.. لا ترتد عقارب الساعة إلى الوراء، كما لا نسبح فى النهر مرتين.

3

لأنها حررت نفسها من سلطة أى مركز، فإن هذه الكتابات لا تتوافق مع مؤسسات المسرح الرسمية: (المسارح: الوطنية، القومية، الجماهيرية..) أو مع أية مؤسسة تنسب لنفسها صفة المركز.. المسرح الرسمى الموجه، يبالغ فى البدايات، كما فى النهايات، يعتمد مقولات الماضى والمستقبل التاريخيين بدل التفكير فى الصيرورة.. هذا المسرح الكبير يصير يوماً بعد يوم عبئاً يقوض أية إمكانية لنشوء مشهد فنى متنوع وفنون أدائية بديلة.. يعيش بؤس المخيال –بتعبير دولوز – لأن الواقع والصيرورة لديه دائماً مؤجلان.

أليس منطقياً أن تجد أعمال بيكيت ملاذها فى القاعات الصغيرة المتوارية فى الشوارع الضيقة لباريس؟

أليس منطقياً أن تجد (شريط كراب الأخير) عرضها الافتتاحى فى قاعة بابل الصغيرة وليس فى الكوميدى فرانسيز أو الأديون؟

.. تماماً كما انبثقت أعمال كولتيس عن تعاون مشترك مع شيرو على خشبة مسرح الأمانديه بنانتير، مثلها مثل كتابات ياسمينا رزا وجوانو وفينافير.. ومثلما ظلت نصوص سارة كين ترسم خط هروب نحو هامش المسرح البريطانى الرسمى..

الهروب من المركز قاسم مشترك بين كل هاته الكتابات الجديدة..

ينفلت من هذا الوضع، شمال أمريكا (الولايات المتحدة وكندا)، حيث لغياب المسرح الرسمى الموجه فى ظل غياب ثقافة مركزية موجهة من لدن الدولة، الدور الفاعل من وجهة نظر دولوز، لكى يتفوق الفن والأدب الأمريكيان عن نظيريهما الأوروبيين عامة والفرنسيين خاصة..

4

كل شىء فى هاته الكتابات الجديدة زائل/ عابر.. قدرتها على إقامة المستقبل نابعة من اقتناع كتابها من لا جدوى إقامة مثل هذا المستقبل، تماماً كما هو غير ممكن الارتداد نحو الماضى.. لا تفكير إلا فى الصيرورة..

يدرك هؤلاء الكتاب الجدد أن أعمالهم مهمة لكن للحاضر فقط.. مهما اهتم بها النقاد والمنظرون والدكاترة، وأقاموا لها الندوات المتخصصة، فإنهم فى نهاية المطاف لن يفعلوا أكثر من تحويلها إلى متاحف مهترئة.. كتابات من شمع ينير ثم يذوب.. منقوشة على كثبان رمال وتنمحى مع هبوب رياح الزمن.. تزول وتفنى كما الحياة.

لا شىء فى هذه الكتابات يستدعى الندم مادامت الحياة لغزاً يصعب فهمه أو حله.. كل الأمكنة مهجورة غير مألوفة، الشخصيات لا تحتمل وجودها معاً فى نفس المكان.

فى مسرحية "روبيرتو زوكو" يقول "الحارس الثانى" لزميله "الأول" الذى يتواجد معه دائماً فى نفس مكان الحراسة عند بوابة سجن كبير:

"الحارس الثانى: لا أسمع شيئاً لأنه ليس هناك ما يمكن سماعه، ولا أرى شيئاً لأنه ليس هناك ما يمكن رؤيته. إن وجودنا هنا غير ضرورى، لذلك فإننا ننتهى، دائماً، بأن نتشاجر".

5

عادة ما تميل مثل هاته النصوص إلى الارتباط بنا.. كتابها يصرون على أن يلتصقوا بحاضرنا.. بدون ذلك لن نتفهم ردة فعل كولتيس العنيفة تجاه شكسبير.. يدعى كولتيس فى مذكراته (عنبر فى الغرب):

"من غير المعقول أن مؤلفين أعمارهم مائة ومائتان وثلاثمائة سنة، يمكنهم أن يقصوا علينا قصص اليوم.. هناك دائماً كتاب يعادلونهم، يعادلون شكسبير، تشيكوف، وماريفو.. لا يمكن لأحد أن يقنعنى بأن قصة حب ليز وأولوكان قصة معاصرة، لأن الحب له شكل مختلف اليوم.."

ومع أنها كتابات ملتصقة بنا إلا أننا كثيراً ما نتجاهلها.. ليس فقط لارتباطها بالحاضر وعدم اكتراثها بالتوافق مع أفقنا التواق على الدوام إلى يوتوبيا استعادة أصل ما غير متاح اليوم بالمرة.. إننا نتجاهلها لأنها كتابة وسط.. لا تخدم أحداً بوضوح.. مسرح يجهل اسمه بل لا يريد أى اسم.. يحرض على توليفات مفاجئة صادمة.. يكشف عن حماقات الصفوة المحترمة المسماة: بشراً.. يدمرنا كما يدمر نفسه قبلنا.. لا ميل له لفكرة الوطن.. ميله الدائم للمجالات المشاعية التى لا يمكن لأحد كان أن ينسبها لنفسه دون غيره.. إننا ننبذ هذه الكتابات الوقحة لأنها "مسرح رحال".. دائم الترحال والهروب.. كل البلدان لديه زائلة/ زائفة.. لا ولاء له على الإطلاق.. نتجاهله لأنه "مسرح خائن" وأبرز ما فيه أنه خائن..

6

يعمد بيكيت إلى تكثيف العالم الدرامى فى عزلة العجوز كراب فى "شريط كراب الأخير" الذى يقضى أيامه الأخيرة على طاولة مهترئة وسط غرفة متداعية تحت ضوء مصباح خافت، مع آلة تسجيل وبضعة أشرطة سجل عليها ذكرياته الغابرة من ثلاثين سنة خلت.

كراب لا يكف عن سماع هذه الأشرطة وإعادة سماعها، محاولاً استحضار الذات، ساعياً لردم الهوة مع الآخر، أملاً فى فك حصار الصمت.. كل محاولاته تذهب سدى ولا تؤدى إلا إلى تغييب الذات، اتساع الهوة مع الآخر، اشتداد وطأة الصمت.

7

يجرب بيكيت فى هذا النص إمكانية تحييد كل وظائف الممثل المتعارف عليها.. يكثف شخصية كراب.. يمسح كل أعضائها ليحيلها إلى مجرد ذبذبات صوتية.. كراب يصير جسداً بلا أعضاء.. لا يفعل شيئاً سوى الإنصات إلى أصواته المسجلة.. البحث فى المعاجم عن معانى كلمات استخدمها فى شبابه ولم يعد يتذكر معانيها فى شيخوخته.. عندما يحاول تسجيل شريط جديد فإنه لا يخاطبنا إلا عبر مكبر الصوت.. يفشل طبعاً ويرميه، ليعاود الاستماع من جديد إلى الشريط القديم.. ما من جدوى!!..

كراب الآدمى/ الآدمى بلا أعضاء، يصير هامشياً.. آلة التسجيل تستولى على المركز..

فى "شريط كراب الأخير" لا مجال لتناول اللغة كإشكالية تعوق الدراما، أو كإشكالية للوعى الزائف؛ كما هو الحال فى الأعمال التى وسمها مارتن إسلن بالعبث.. على العكس، الصمت هنا لم يعد يلغى الكلمة: (تتكرر كلمة سكون " فى هذا النص القصير أكثر من ثمانين مرة..! كما يختتم النص بجملة: "يواصل الشريط دورانه فى صمت"

اللغة هنا تعود إلى دورها وعلاقتها بالواقع.. تتحدث عن عالم كئيب عبر مونولوجات مسترسلة متوتر مبتورة.. يجرب بيكيت رغبته فى القص والحكى/ سرد شىء مبتور من حياة مبتورة..

هل من الإنصاف أن نسحب سمة العبث على أعمال بيكيت؟!..

"شريط كراب الأخير".. كتابة لا تدين بالانتماء إلى أية فلسفة أو مذهب أو حركة فنية.. فكرة الانتماء إلى العبث تبدو غريبة عنها.. لا تتبنى أية رؤية فاعلة للعالم.. تستخف بالحياة.. عالمها النزوع الفردانى.. رسم خط هروب نحو الهامش.. غير معنية بمواجهة الأخطاء وإيجاد الحلول.. فاقدة لأى أمل فى التغيير.. غير مضطرة – كما ترى كلير بارنى – إلى الصراع مع الخطأ، وإنما إلى الانفلات من عدو أكثر حميمية أكثر قوة من الخطأ نفسه: البداهة"

"شريط كراب الأخير"؛ "خطوات"؛ "كارثة"؛ "قل يا جو"؛ "جيئة وذهاباً".. كلها كتابات وسط الطريق، متجاورة فى أرض مشاع، أرض لـ "لا أحد".. خائنة لجمهورها قبل أن تكون خائنة لمكونات الكتابة المسرحية.. تلقيها يفرض علينا التخلى عن الوجه والهوية.. لا تحتاج إلى تأويلات.. ينبغى تلقيها وإنجازها كما هى.. يمكنها أن تمثل وتعاد بنفس الصيغة لتؤدى نفس المعنى المنوط بها.. الخيارات الموضوعة لإخراجها ضيقة، وضيقة جداً.. إنها كما يعبر عن ذلك أحد أقطاب هذا النوع من الكتابة ميشيل فينافير: "غير خاضعة لهوى المخرج ورغباته.. بمنأى عن ضغوط المنصة وممارستها.. نصوص تفرض وجودها بقوة شاعريتها فحسب"

8

فى مذكراته "عنبر فى الغرب" يرى كولتيس أن المسرح: "مكان مؤقت لا يكف الناس عن محاولة تركه ومغادرته باستمرار"؛ لأنه النقيض من الحياة..

ذلك كان سبباً كافياً لكى يعبر فى البداية عن كرهه للمسرح، لكن من هذا الكره سيتولد فى النهاية حبه العميق للمسرح، كما تولد العنقاء من رمادها.. كولتيس يهيم حباً بالمسرح لأنه: "المكان الوحيد الذى نقول فيه إنها ليست حياة حقيقية" .. إذا أردنا حياة حقيقية سيكون علينا أن نسرع بترك المسرح.. كلما تركنا المسرح كلما وجدنا أمامنا حياة حقيقية.. ولو وجدنا هذه الحياة الحقيقية سنصير أكثر بعداً من المسرح.. ألم يقل كافكا: "إن المسرح يصير أكثر قوة كلما كشف لنا عن أشياء غير واقعية".

9

رسم خط هروب من الحياة الحقيقية أحد أهداف دراماتورجية كولتيس.. كسر الجمود فى المسرح.. التجريب هنا تنطع للحياة.. الفراغ.. نهاية النزاعات العاطفية الساذجة.. كلما صارت العلاقات حميمية بين الشخصيات.. بينها وبين الأمكنة، كلما انعدمت إمكانية ولادة لحظة مسرحية متوترة، حيوية، دافئة.. ذلك بالضبط ما يقصده كولتيس وهو يكتب مسرحية "معركة الزنجى والكلاب".

فى هذه المسرحية عالمان: واحد للبيض والآخر للزنوج، وكلاهما على شفا حفرة.. على النقيض التام من الآخر.. الأحداث تدور فى غرب أفريقيا فى موقع للأعمال تابع لشركة أجنبية ومحاط بالحراس السود من كل جانب لمنع أى زنجى من الدخول.

أربع شخصيات شفافة: ثلاثة من البيض يتواجدون بالداخل:

– هورن (رئيس الموقع).

– كال (مهندس بالموقع).

– ليون (امرأة بيضاء جلبها هورن معه من فرنسا).

وفى المقابل هناك شخصية البورى الزنجى الذى تسلل إلى الموقع بطريقة غامضة طلباً لجثة أخيه نوافيا الذى قتله "كال" ورماه فى بالوعة..

العالمان منفصلان تماماً.. هورن يخاطب البورى دون أن يراه بوضوح.. يحس به دون أن يتبدى أمامه واضحاً، لكنه يتخاطب معه، بحذر:

"هورن: (يخاطب البورى واقفاً وراء شجرة) أنا أطلب منك إما أن تكون موجوداً هنا أو غائباً ولكن لا تبق فى الظلام هكذاً فما يثير حنق المرء أن يشعر بوجود إنسان.."

أيضاً.. "كال" لم يتواجه مع البورى وجهاً لوجه.. لم يلتق به أو يتخاطب معه.. لم يتبارزا وجهاً لوجه.." كال" يظل يشعر بالبورى ويحس بوجوده معه وبكل الزنوج آكلى لحوم الكلاب كما يتصورهم.. لا يفتأ يتوهم صورتهم يأكلون كلبه طوباب فى كل لحظة:

"كال: أشم رائحة امرأة ورائحة زنجى ورائحة مجارى..

إنه هنا يا هورن.. ألا تشعر به..؟!

10

تستولى المرأة على هذا الفراغ.. تبسط سلطتها على مثل "هذا الفضاء القار والعازل المعرقل والمعرقب الإحساس والانتقال نحو خارج الذات، أما الرجل فضيحته المباشرة".

وحدها ليون تخط خط هروب من عالم البيض نحو عالم الزنوح، تختار البورى عوضاً عن هورن أو كال..

هورن لا يشعر بالراحة أبداً.. شديد التعمق فى دواخله، متخف، شديد التكتم، على علم قديم بنقص رجولته، رجل غير مكتمل، يتعلق الأمر بالشعور بالنقص، القصور، الإخصاء.. يدفعه ذلك للعنف والقوة..

خلافاً له.. لا تحيا ليون كشخصية إلا باعتبارها فكرة قادرة على رؤية ما ينقص العالم، على ردم الهوة وفهم النقص والفاقة، على كشف فقدان العالم للروح، التنبؤ بأفوله الحتمى. عند لقائها الأول بالبورى المختبئ وراء الشجرة، تخاطبه قائلة:

"ليون: أبحث عن ماء.. أتعرف الألمانية؟ اللغة الأجنبية الوحيدة التى أعرفها.. أمى ألمانية وأبى من جبال الألب.. لماذا أخبرنى هورن بأنه لا يوجد أحد سواهما.."



■ بيكيت

ليون تعثر فى البورى على الوجه المفقود.. الالتقاء هنا مع الآخر فى ذاته وفى الخصم.. الأسوار القائمة بين الناس لا تترجمها اللغة المشتركة.. البورى لا يتكلم سوى لغته البدائية والفرنسية، وليون لا تتكلم سوى الفرنسية والألمانية، ومع ذلك تصير "الفرنسية، اللغة المشتركة".. مصدر عزلة، نفور، لا تواصل.. فى اللوحة التاسعة، ليون تخاطب البورى بالألمانية التى يجهلها، ويحاورها هو بلغته البدائية المجهولة وهما جالسان القرفصاء تحت شجرة، ومع ذلك يفهمان بعضهما البعض:

"ليون: نعم.. نعم هكذا ينبغى أن نتكلم، أنا أيضاً أتكلم لغة أجنبية هل ترى؟.. إننا سنتفاهم فى النهاية..

أنا واثقة من ذلك، يجب أن نتحدث هكذا.."

الأجنبية/ التلعثم/ الأقلية والهامشية.. سمات اللغة الدرامية المجربة.. الاستعمال الأجنبى، الكلام لا يدفعنا كمتلقين للبحث عن معنى ما للكلمات.. إنما لنكسب هذه الكلمات إمكانية معنى ما.. لا يعنى ذلك أن نؤول، التأويل مرفوض، غير مستساغ. الإمكانية المتاحة هنا إكساب المعانى السخرية والمفارقة.. المعانى المعكوسة تصير مجدية أكثر.. الكلام الأجنبى يلغى أية إمكانية للغة كتعبير عن أغراض تخاطبية.. ما من قواسم مشتركة بين اثنين.. لا شىء مشترك.. لكل عالمه.. الكلمة هنا التقاء عابر.. اقتناص مفكر فيه.

11

كغيره من كتاب المسرح الجديد/ ما بعد العبث، ينزوى كولتيس ضمن أولئك المؤلفين الذين يبذلون كل إمكاناتهم من أجل ألا يكونوا خاضعين لهوى المخرجين وضغوط الخشبة وظروف التمثيل. يصر كولتيس فى "معركة الزنجى والكلاب" على أن يكون البورى أسوداً، ولا يمكن لممثل أبيض أن يكون البورى، هذا غير مقبول بتاتاً.. البورى من وجهة نظره ليس مشكلة: مشكلة سود مع معمرين بيض، أو مهاجرين أتراك مع ألمان، أو هنود مع بريطانيين، أو مغاربة وجزائريين مع فرنسيين وأسبان.. البورى شخصية قبل كل شىء.. يعبر كولتيس عن ذلك قائلاً: "من غير المعقول أن نسند دور النساء إلى أطفال ونقول مشكلتنا نحن ليست النساء وإنما المواليد" .. بمعنى لا مجال للتأويل بتاتاً.. ليس مطلوب منا أكثر من تلقى هاته الكتابات كما هى فى شكلها المكتوب.. دون البحث عن معان استعارية أو كنايات.. لا تظهر على السطح.. دون استيهامات.. "جربوا ولا تؤولوا.. صيغوا برامج ولا تستهيموا"..

هكذا صاح دولوز مناشداً المبدعين..

12

نصوص كولتيس ومن يجاورونه من كتاب المسرح الفرنسى الجديد: ياسمينا رزا- جوانو- فينافير- لاجارس وغيرهم.. تفهم من أول وهلة ولا تفهم أبداً.. من السهل تمثيلها وإخراجها للمسرح كما هى؛ وإن كان ذلك فى حد ذاته صعباً.. كان يكفى باتريس شيرو أن يضبط إيقاع بلاغة التركيب الكولتيسى.. أن يردد الجمل مع الممثلين كلمة كلمة.. وكأنه يحفظهم قطعة موسيقية.. أن يحسن إدارة ممثليه ليجعلهم قطعاً من الثلج.. يوحى إلقاؤهم البارد بشبكات المعانى والأصداء دونما اندماج أو تباعد/ أداء متسارع غير سيكولوجى متبعاً فى أحايين كثيرة إرشادات كولتيس.. كان يكفيه ذلك ليحول: "الرصيف الغربى" و"معركة الزنجى والكلاب" و"فى عزلة حقول القطن" إلى نجاحات باهرة هزت قاعات ضواحى باريس..

13

الإخراج المميز لأعمال كولتيس ليس ذلك الذى يبتلع النص المكتوب (نص ضعيف، إخراج قوى). الإخراج هنا يصير ممراً يعيش من خلاله النص.. يخرج إلى الوجود.. التجريب يصير اشتغالاً على الكلمة.. الفراغ.. الضوء.. لا مجال لتشكيلات جسدية، على العكس.. الضوء فى أعمال كولتيس يشوه الجسد.. يقوض اكتماله.. يضببه.. يكاد يلغيه.. لا نرى سوى أشباح ممثلين.. خيالاتهم على الجدار الخلفى للمسرح أكبر من حجمهم.. الممثل كما ترسمه مساقط الضوء الأفقية يتلاشى.

هل هى عودة من جديد لمسرح المؤلف بعد إعلان موته؟

على العكس تماماً.. لا يتعلق الأمر بمسرح المؤلف ولا المخرج ولا الممثل أو الجمهور.. إنه مسرح "لا أحد" ومسرح "الجميع" فى آن.. الجمهور نفسه غير مطالب إزاء التقليص البين فى الجوانب الإيحائية سوى بالتمثل البسيط للصور الممكنة.. إنه مسرح يموت فيه الجميع.

14

عندما أخرج باتريس شيرو "معركة الزنجى والكلاب" سنة 1983بنانتير.. حول أدغال أفريقيا إلى فضاء رمادى فارغ وشاسع.. الفراغ الرمادى صار هو الحالة الدرامية القوية والواضحة.. امتص النص والإخراج والممثلين.. امتلك القدرة على التحول إلى دال يختزل كل الدوال المختلفة والمتقاربة. سر نجاح شيرو الباهر فى إخراجه لكتابات كولتيس أنه نفى فى تعامله معها صفته المركزية كمخرج.. قتل نفسه ومحق كل أدوات إخراجه.. تعامل مع التركيب الكولتيسى كشذرات باردة.. أتقن توزيعها فى الفراغ فى تناغم موسيقى مع الضوء.. أحال نفسه وممثليه إلى أطياف.. نجح شيرو كما نجح كولتيس لأن كليهما ألغى كل نظام.. سارا نحو تدمير الذات والمسرح.. وإلغائهما وتهميشهما.

هل من خاتمة؟

فقدان الوجه والهوية بدون حنين أو ذكرى.. أساسى، لكى نصير مجربين.

ذلك ما تلقننا إياه كتابات بيكيت وكولتيس/ كتابات ما بعد العبث/ ما بعد الدراما.

المراجع :

1- برنار مارى كولتيس "نصوص من المسرح الفرنسى المعاصر" ترجمة: أمانى أيوب، سها نجم، نهى نجم. مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.

2 - صمويل بيكيت "شريط كراب الأخير"، ترجمة: د. أنور لوقا مجلة "المجلة" عدد - 76أبريل 1963.

3- جيل دولوز- كلير بارنى "حوارات"، ترجمة: على أزرقان، وأحمد العلمى.

4 - برنارمارى كولتيس فى ملتقى الكتابات المعاصرة" مجموعة باحثين ترجمة: د. إبراهيم حمادة. مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون.

5- نحن والتجريب" مجموعة باحثين. انظر: المصطفى شرفى "خرائطية للتجريب" منشورات مسرح الأفق.

كلام لا تنقصه المجانية

■ د. سيد الإمام

حين تابعت التحقيق الذى أجرته جريدة «مسرحنا» فى عددها الثالث عشر، عن الأزمة التى فجرها السيد «شريف عبد اللطيف» مدير المسرح القومى العتيد، مع الكاتب «أبو العلا السلامونى»، حول مسرحية «حدث فى سبتمبر»، لم أدهش، فلم يعد شيئاً يثير الدهشة من كثرة ما يتكرر، ولم تأخذنا الحماسة التى طرحت بها الأفكار والرؤى والاحتجاجات، فكثيرا ما تتخذ الحماسة والجدية فى هذا الزمن مذاق أداء الواجب، ولا تلبث أن تكتنفها البرودة القاتلة، وتستحيل إلى رماد يلوث الأصابع ولا يدفئ أحدا.

ولكن بعد قليل من المتابعة لهذا التحقيق، وما سبق أن أدلى به السلامونى عن مسرحيته وجدتنى طرفا فى الأزمة وإن يكن على نحو غير مباشر لا يتوقعه أحد، إلا د. أسامة أبو طالب الرئيس السابق للبيت الفنى، وربما نسى هو نفسه أننى طرف فى الأزمة المثارة، ولعله يتذكر - من خارج الحدود المصرية - أنه أرسل لى ذات يوم مسرحية السلامونى المذكورة بين مسرحيات ثلاث للقراءة وتقرير أى مسرح من بين مسارح الدولة يمكن تقديمها عليه، إذا ما كانت صالحة من الناحية الفنية، ولكنها جاءتنى بلا اسم مؤلفها. وحين عدت إلى أوراقى - بلا اعتماد على الذاكرة التى ربما نخر فيها سوس الشيخوخة - وجدت أن تقريرى عن المسرحية كان إيجابيا ومشفوعاً بترشيح المسرح القومى أو الحديث لإنتاجها، ووجدت حوارا عفويا فى مفكرتى مع «عاصم نجاتى» المعيد وقتذاك بقسم التمثيل والإخراج فى المعهد، يحدثنى فيه عن ترشيحه لإخراج المسرحية، وموافقة الفنان «عزت العلايلى» على القيام ببطولتها، بما يعنى أن هناك إجراءات ماضية فى الإنتاج، وأن غالبية أعضاء اللجنة التى أحيل إليها النص لقراءته - إن لم يكن كلهم - قد أقروه، وأن الأمر استقر - من ناحية أخرى - على المسرح القومى لتشهد فيه المسرحية النور.

ولكن لماذا لم تنتج المسرحية منذ بضع سنين؟، ولماذا لم ترسل إلى الرقابة على المصنفات الفنية لتقوم بدورها بعد أن قامت لجنة قراءة متخصصة بدورها؟ بدلا من أن تتبدى الرقابة فى الأزمة المثارة مثل الأصم فى الزفة، وبدلا من أن يجعل السيد شريف عبد اللطيف من نفسه رقيبا من دونها، ويتحفظ على المسرحية بوصفها منشوراً سياسيا بلا أى مبرر فنى، ولو أنها كذلك لما كان الحضور السياسى فيها - للحقيقة وبعد أن عدت لتقريرى عنها - مجافيا لرؤية الدولة التى تمثلها الرقابة غالبا، بل ويحتذى كثيرا من التفصيلات التى نشرت فى الصحف إبان حادثة سبتمبر الإرهابية على الولايات المتحدة الأمريكية، بخاصة الدور الذى لعبته المخابرات الأمريكية نفسها فى صناعة تنظيم القاعدة وتكوين كوادره، غير أن التكوين الدرامى بما تضمنه من شخصيات وعلاقات وتحولات ممكنة، لا ينفصل فى المسرحية عن الرؤية الفكرية السياسية التى تعالج - من منظور مستنير - التيارات الدينية المتأسلمة والمسيسة فى الوقت نفسه، سواء فى الداخل أو فى الخارج، بحيث يتعذر مع الفحص النقدى - دون الولوج فى تفصيلات غير مجدية - الزعم بأن المسرحية منشور سياسى فما معنى الأزمة التى افتعلها مدير المسرح القومى، وزج بنفسه طرفا عنيدا فيها بلا مبرر معقول أو مقبول؟ وما معنى الرؤى والأفكار والاقتراحات والتحفظات التى تفجرت فى التحقيق الصحفى عن الأزمة؟ بل ولماذا الأزمة أصلا وطحن الرؤوس، لتنتهى بعد جهد إلى تعريف الماء بالماء، والتماس المخرج بأبجديات ومسلمات، لا تخفى فى الحقيقة على عقل رشيد، ولا تحتاج إلى جهود ماجلان أو ابن بطوطة لاكتشافها فى الأراضى المجهولة؟

هذه التساؤلات وما شابهها مما يقترن بالأزمة ويحاول أن يتفهمها، تصيب المرء بالإحباط، لا سيما إذا ما امتلك حساسية بإزاء الواقع المعاش، وأحواله اليومية بما تشهده من أفكار ورؤى، لا تكاد بحد ذاتها تتغير، لا من أيام أو شهور، بل المثير أن بعضها لم يتغير منذ قرنين من الزمان!!

فيبدو المرء من هؤلاء - على الأقل بالنسبة لنفسه - وكأنه ثور أنيط به تدوير ساقية مغمض العينين فى فلك لا يتعداه، وليس له أن يطمح فى الوقت نفسه إلى الخروج عليه، سواء أكانت الجرار فى الساقية محملة بالماء أو فارغة، وسواء أفرغت فى أرض خصبة، أو بور، ويبدو - من ناحية أخرى - أن جرار الأفكار فارغة وأرض الواقع يكتنفها البوار، وليس أشد بوارا من واقع يؤسسه من فى موقع المسئولية على مبدأ: «دعهم يقولون ما يقولون، ولنفعل نحن ما نفعل، وهذه هى الديمقراطية»!!، مما وسم الأقوال والأفكار بالمجانية، ودمغها باللاجدوى، سواء بقيت حبيسة الصدور، أم أطلقت على رؤوس الأشهاد، ففى الحالتين تنتهى إلى مفاصلة عميقة الجذور بالأفعال التى تصوغ الواقع وتضفى عليه كثافته.

ولا شك أن هذا الواقع بكليته المنفصلة والمنقسمة على نفسها، هو الذى دعا الشاعر الراحل «صلاح عبد الصبور» لأن يحلم حلمه المتكرر بالفارس الذى يستطيع أن يوفق بين القدرة على الفعل والفكرة التى تضىء الواقع وتغيره ليصبح أكثر جمالا واستجابة للشروط الإنسانية فى الحياة. ولكن لأن الواقع نفسه لا يفرز غالبا من يجمع بين امتلاك الأفكار والرؤى الصائبة من ناحية، والقدرة من ناحية أخرى على الفعل واتخاذ القرار، فالبلاد المتحضرة التى تحترم نفسها وتحترم تفاوت أقدار أبنائها وشروطهم الذاتية احترمت بالتبعية مبدأين فى تسيير نظمها الفاعلة، أولهما مبدأ التخصص، وثانيهما مبدأ توزيع الأدوار، فلكل دوره المحدد بمجموعة من الوظائف والشروط الموضوعية التى لا يتعداها.

وربما كان ضروريا، لفت الأنظار إلى مبدأ ثالث - مادام الحديث تطرق إلى فكرة النظام - ألا وهو مبدأ التخطيط بالأهداف، فالنظم أصلا وجود ينبغى أن يكتسب موضوعية مطلقة فى خططه وأهدافه، بصرف النظر عمن يدير عجلة النظام من الأشخاص. ولا غرو أن يتداعى مع النظام على هذا النحو، أن تحترم البلاد المتحضرة جهود أبنائها، وتحترم الزمن، فتظفر بالتقدم والارتقاء وتجاوز الوضع الراهن إلى مستقبل ممكن، ولا يضيع العمر هباء فيما لا طائل تحته إلا التكرار الملول.

فإن يكن من دلالة للأزمة التى افتعلها السيد شريف عبد اللطيف، فهى تأكيدا - وبالمنطق - غياب النظام، وشخصانية الإدارة وفردية القرار، رغم أننا نتغنى يوميا - كالبلهاء غائبى الوعى - بالمؤسسات وبحب مصر، حتى تحولت الأغنية - بنفس الوعى الغائب - إلى دعوة لتجربة أن نحب مصر!!. وعلى أية حال، فشخصانية الإدارة المشحونة قطعا بالكبرياء - إن لم يكن العنجهية - تفتح الأبواب على مصراعيها لأى مدير أن يكتل خيوط الأدوار بين يديه، ويبدد جهود وفعاليات من سبقه بجرة قلم، بل وبكلمة لا يتردد أن يلقيها على عواهنها، ويدمغها بالسفه، ويستل من جراب كبريائه ما يظهره جامعا خلاصة الحكمة والسبع حبوب المنجيات من مهالك السابقين عليه واللاحقين به، وجامع السبع طبقات «والأستك» التى تحفظ الدنيا من البلل والمزالق!.. ولأن الإدارة تتسم بالشخصانية، تفرز الأزمات المتكررة والمتماثلة فى الوقت نفسه، فالاستقالات مثل التهديد بها، وتغيير الخطط مثل الجهر بإعدادها والانكفاء عليها، والإنجاز كالوعود الزائفة، لا يعدو الأمر فى هذه أو تلك، إلا أن يكون مظاهر الشخصانية مقلوبة أحيانا بالاحتجاج عليها وعلى قراراتها التى تهبط على الرؤوس بالمنطاد أو بـ «الباراشوت».

وشخصانية الإدارة، مثل شخصانية النظرة الضيقة للأمور، فلن تعدم هذه المقالة من يقرأها بوصفها سبا فى هذا وتجنيا على ذاك، أو حسرة على زمن فات امتلأت مرآته بالشروخ، أو تهيئة لمصلحة وتسليكا لفائدة مع الشياطين الحمر أو العفاريت الزرق القابعين تحت المناضد وخلف الستائر السميكة، وليتها تقرأ بوصفها كلاما لا تنقصها المجانية، فى زمن الأذن المسدودة بالطين والعجين والمختومة بالنسيان.

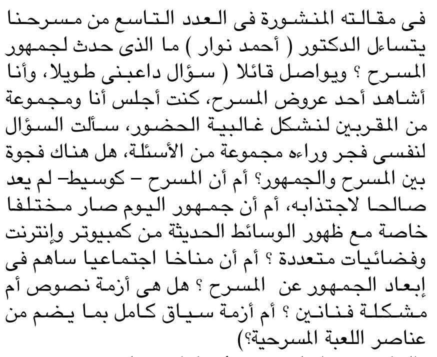
● لا يمكن لأحد أن يشرح سر غموض الموهبة. إننا نحاول أن نزيل هذا الغموض عن أداء الممثل بمعنى أننا نحاول أن نجعل له مهنة، ولا يمكن لأحد أن يعترض على ذلك إلا أننا نعتقد أن المهنة ليست مهمة للجانب الخارجى للأداء فقط بل أيضا لجوهره. نحن نعتقد أنه يمكن التدريب على امتلاك مهنة.

● تسلم الفنان أحمد عبد العزيز الأسبوع الماضى مهام منصبه الجديد كمدير للمسرح الكوميدى، عبد العزيز قام بزيارة لمقر إدارة المسرح وبدأ فى دراسة أوضاع الفرقة والمشاكل التى تواجهها، وفى الوقت نفسه شكا عدد من أعضاء المسرح الكوميدى من عبد العزيز بسبب عدم رده على هاتفه المحمول فى حالة اتصالهم به للتدخل فى حل بعض المشاكل التى تواجه العرض المسرحى «روايح» الذى يقدم حاليا على المسرح العائم من إنتاج المسرح الكوميدى.

بمناسبة ما طرحه الدكتور نوار فى مقالته المنشورة فى العدد التاسع متسائلا - ما الذى حدث لجمهور المسرح ؟؟

هؤلاء أفسدوا المسرح المصرى .. ودفعوا الجمهور للهروب والابتعاد!!

بعض الصفحيين يمثلون خطرا كبيرا على المسرح ويبتزون المسئولين



■ أحمد عبد الرازق أبو العلا

فى مقالته المنشورة فى العدد التاسع من مسرحنا يتساءل الدكتور (أحمد نوار) ما الذى حدث لجمهور المسرح ؟ ويواصل قائلا (سؤال داعبنى طويلا، وأنا أشاهد أحد عروض المسرح، كنت أجلس أنا ومجموعة من المقربين لنشكل غالبية الحضور، سألت السؤال لنفسى فجر وراءه مجموعة من الأسئلة، هل هناك فجوة بين المسرح والجمهور؟ أم أن المسرح - كوسيط- لم يعد صالحا لاجتذابه، أم أن جمهور اليوم صار مختلفا خاصة مع ظهور الوسائط الحديثة من كمبيوتر وإنترنت وفضائيات متعددة ؟ أم أن مناخا اجتماعيا ساهم فى إبعاد الجمهور عن المسرح ؟ هل هى أزمة نصوص أم مشكلة فنانين ؟ أم أزمة سياق كامل بما يضم من عناصر اللعبة المسرحية؟)

والدكتور نوار لم يحدد أين كان يجلس : فى مسرح الدولة ؟ أم فى مسرح الثقافة الجماهيرية ؟ أم فى مسرح القطاع الخاص ؟ وهذا جميل لأن الأزمة عامة، تشمل المسرح كله، ولم نعد نستثنى نوعا، ونتهم أنواعاً أخرى!!

أقول : المسرحيون هم سبب الأزمة، وهو الذين أوجدوا المناخ الذى ساهم فى إبعاد الجمهور عن المسرح، وحتى لا يكون الكلام مجردا من الموضوعية، سأبين كيف أن كل العناصر المتعاملة مع المسرح هى سبب الأزمة المستحكمة ..

لقد توترت العلاقة بين الجمهور والمسرح، حين تخلى المسرح عن التعبير عن القضايا التى تهم الناس، وبالتالى تجذبهم من جديد إليه، توترت تلك العلاقة، حين ظن الذين يقومون بإنتاج العروض المسرحية (أن الجمهور عايز كده) وهى عبارة روج لها - لسنوات عديدة - هؤلاء الذين أفسدوا الحياة المسرحية فى بلادنا، والجمهور عايز كده .. تجعلنا نتساءل : ما هو الشىء الذى يعوزه هذا الجمهور ؟؟ الإفيهات الجنسية، الهزل، الضحك، الإسفاف، الرقص؟ ما الذى يعوزه الجمهور بالضبط ؟؟ لا أحد يستطيع أن يزيف وعى الجماهير، ولا أن يتدنى بذوقهم، صحيح قد يستطيع البعض القيام بتلك المهمة الرديئة، مهمة العمل على تدنى الذوق العام، ولكن ليس لكل الوقت، فسرعان ما ينكشف غطاؤه، وينصرف عنه الجمهور، ازدراء، واحتقارا، وتمردا غير صريح، ورفضا معلنا لما يفعل .. أرى أن كل هذه الأشياء مجتمعة، جعلت الجمهور - بوعيه الفطرى - ينصرف عن المسرح بالفعل، فهل يستطيع المسرح الاجتماعى - على سبيل المثال- أن يجذب الجمهور من جديد إلى خشبته ؟؟ أعتقد أن الدراما الاجتماعية - وأنا معها بالطبع ولست ضدها - لم تعد - وحدها - قادرة على جذب ذلك الجمهور الهارب، أو الجمهور الغاضب، بسبب التليفزيون، وبسبب الدراما التليفزيونية على وجه التحديد، تلك الدراما التى جذبت - خاصة الأعمال المتميزة منها - الجمهور، وهو جالس مستريح فى بيته، لم يعرض نفسه لمشقة الذهاب إلى المسارح، ولم يتكلف شيئا، وقد أصبحت أسعار تذاكر الدخول إلى المسرح مرتفعة، بالنسبة لدخل الأسرة المصرية، ولم يتكبد بهدلة المواصلات، خاصة الذين لا يملكون سيارات يتنقلون بواسطتها، ولا يعرضون أنفسهم، أو أولادهم، أو أسرهم لبهدلة، لا تمحوها مشاهدة عرض مسرحى ربما لا يستطيع أن يكون حافزا على تحمل تلك البهدلة، فتصبح بهدلة بلا طائل !! تلك الدراما التليفزيونية - خاصة الجيد منها - أصبحت بديلا قويا لجذب الناس إلى تلك الشاشة السحرية الصغيرة، الموجودة فى كل البيوت، حتى بيوت الفقراء، والمعدمين ربما، ولذلك فإن المسرح لو أراد أن يستعيد الجمهور مرة أخرى، فعليه أن يعيد النظر بشكل جدى، فيما ينبغى أن يقدمه، وما ينبغى أن يقوله، لا بد أن يكون مختلفا عن الذى يشاهده الأغلبية على شاشة التليفزيون، على المسرح أن يستعيد معيار جودته الأول : الصدق .. ويستعيد أساسه المتين الذى يقوم عليه، وأعنى الديمقراطية، مسرح غير ديمقراطى لاقيمة له، مسرح بعيد عن قضايا ومشاكل الناس لا قيمة له، مسرح يقوم بنفى القضايا السياسية الحية، لا طائل من ورائه، مسرح يتعالى على الجمهور لا تأثير له، ومن أجل استعادة الجمهور الهارب، علينا أن نحقق كل تلك النقاط التى أشرت إليها : أن يكون المسرح ديمقراطيا، ويساعد فى خلق المناخ



اختيار المخرجين يتم بشكل عشوائى وعروضهم تشهد على ذلك

الديمقراطى، الذى يصحح مساره الملتوى، أن يكون مسرحا يعبر عن الناس، ويتعارك مع قضاياهم الحية، وقضاياهم الحيوية، وقضاياهم اليومية، لكن أن يظل مسرحا يذهب إلى التاريخ، ويحتفى بالإبعاد الزمانى والمكانى للأحداث، فسيصبح مسرحا قاتلا ومميتا، وربما كانت تلك هى مأساة مسرح الثقافة الجماهيرية، الذى لم يغير من خطته من أجل جذب الجماهير العريضة إليه، لأنه مازال يعيش ذلك المناخ المنتصر للتاريخ، والمنتصر للماضى على حساب الحاضر، الذى يقوم بنفيه عن طريق احتضانه للنصوص الرديئة، التى لن تجذب أحدا، سوى الوطاويط، والجرذان .. على المسرح أن ينهض من داخله وينتفض، وعلى المسئولين عنه أن يعيدوا النظر من جديد فى كل الأمور المتعلقة به : مناخا، ونصا وإخراجا، وأماكن عرض ...إلخ .. لن يعود الجمهور إلى المسرح لو ظل مناخ التردى هو السائد، علينا أن نلتزم الصدق فى كل ما نفعل، علينا أن نعترف بأن المعيار الأساسى، هو المصلحة العامة، وليست المصالح الفردية الخائبة، التى تهدم كل شىء، ولا تبنى شيئًا، بل تترك من ورائها الخراب ..

هل مطلوب منا أن نقول : (مطلوب مقشة تكنس المسرح المصرى)؟ منذ سنوات صرح (يوسف إدريس) تصريحا غريبا، حين سأله البعض عن أحوال المسرح المصرى، فرد قائلا : «مطلوب مقشة تكنس المسرح المصرى»، قالها، وكل شىء كان فى مصر متراجعا ومتهرئا، ومتخلفا، فى أواخر السبعينيات من القرن الماضى، فهل حققنا شيئا مختلفا - الآن - عن الذى حدث فى السبعينيات من اهتراء وترد وتخلف ؟ لو قلنا : إن الأوضاع صارت أسوأ ، أو أن الأوضاع ليست على ما يرام، فمطلوب - إذن - مقشة نكنس بها المسرح المصرى، الذى لا يحترم عقليه الجمهور، ولا يحترم حياته، ولا يقيم وزنا لقضاياه الحيوية المهمة .

هؤلاء هم الذين أفسدوا المسرح المصرى

1 - الكتاب

بعد انطفاء الوهج المسرحى فى الستينيات عقب هزيمة 1967، بدأت أعمال مسرحية لكتاب جدد تظهر فى السبعينيات، لكنها لم تستطع - فى البداية - أن تقيم بناء إبداعيا له ملامحه المحددة، وأهدافه الواضحة، ومن ثم رأيناها لم تشكل تيارا مسرحيا يطرح رؤية فكرية وإبداعية يستطيع أن يلتف حولها كتاب تلك المرحلة، قياسا على مرحلة الستينيات، فكانت مجرد اجتهادات فردية، حاول أصحابها أن يجدوا لأنفسهم مكانا على ساحة التأليف المسرحى، وجاءت أعمالهم متفاوتة من حيث الرؤية الفكرية والفنية تجاه الواقع، ومتفاوتة شكلا ومضمونا وتوجها، ومن هؤلاء الكتاب : يسرى الجندى - أبو العلا السلامونى - محمد الفيل - رأفت الدويرى - شوقى خميس - فتحى فضل - السيد حافظ - عبد الغنى داود، بالإضافة إلى كتاب آخرين أطلق عليهم النقاد عبارة (جيل الدكاترة) وهم : فوزى فهمى - سمير سرحان - محمد عنانى - عبد العزيز حمودة، وكانوا يعملون فى الجامعة، ويمارسون النقد المسرحى الأكاديمى، وكانت هناك مجموعة من الأسباب التى ساعدت هؤلاء على الكتابة فى المسرح دون وجود دلائل أو إرهاصات تشير إلى وجود تلك الإمكانية، بدليل أن معظمهم لم يعد يكتب شيئا - منذ فترة - فى مجال التأليف المسرحى !!

من هذه الأسباب : الفراغ المسرحى الذى أحدثته هزيمة 67 وخلو الساحة من الكتاب الجادين وسيادة المسرح التجارى وكتابه، بالإضافة إلى انكماش الحركة النقدية وتوقف رموزها عن المتابعة والمواكبة. وقد يتساءل البعض : لماذا جيل الدكاترة بالذات؟؟ هؤلاء الذين تتحدث عنهم؟ أقول : لأنهم اكتشفوا - فجأة - فى أنفسهم القدرة على الكتابة دون وجود إرهاصات أولية تشير إلى إمكانية ممارسة الكتابة فى هذا المجال سواء فى المستقبل البعيد أو المستقبل القريب !

وذلك على عكس الكتاب الذين ظهرت أعمالهم فى مسارح الدولة فى المرحلة نفسها، وأعنى بهم: يسرى الجندى - أبو العلا السلامونى - رأفت الدويرى - نبيل بدران .. وغيرهم، هؤلاء كانت لهم كتابات مسرحية منذ بداية الستينيات ولم تتح لهم فرصة تقديمها فى فترتها بسبب سيطرة الكتاب الكبار على مسرح الدولة، وعدم إتاحة الفرصة أمام الأقلام الجديدة الناشئة، فضلا عن أن الحركة النقدية - فى تلك المرحلة - كانت منحازة لكُتاب بعينهم وأعمال بعينها ..

إن اكتشاف القدرة على الكتابة فجأة، وتبعا لمعطيات السوق - خاصة الكتابة المسرحية - أمر لا يبرره ندرة الكاتب المسرحى، بل يبرره النفوذ، ومحاولة التواجد تحت أى مسمى .. إن مؤلفى المسرح العظام بدأوا الكتابة فى سن متأخرة، (شكسبير) قدم أعظم أعماله (هاملت، عطيل) وكان يناهز الأربعين من عمره، و (برنارد شو) بدأ كتابة مسرحياته وهو فى منتصف الأربعينيات وجاءت رائعته (القديسة جوان) وكان عمره ستين عاما، و (هنريك إبسن) حين كتب مسرحيته الجميلة (حين نستيقظ نحن الموتى) كان قد تعدى السبعين عاما .. نخلص من كل هذا إلى أنه لا يمكن أن تكون ندرة الكاتب المسرحى سببا فى توجه كل من هب ودب للكتابة للمسرح .. لأن الأمر يحتاج أولا إلى الموهبة، ويحتاج ثانيا الخبرة التى تساعد الكاتب على صقل هذه الموهبة .. والدربة التى تجعل قضية الكتابة قضية أساسية، وليست قضية هامشية لمجرد البحث عن دور، أو بحثا عن لقمة العيش فى مجال ليس مجالك !

هذا باختصار شديد هو ما حدث فى السبعينيات .. ما الذى حدث بعد ذلك ... فى الثمانينيات وما بعدها؟!

رسخت الكتابات الصحفية أن هناك أزمة فى النص المسرحى، وأن الخروج من تلك الأزمة يستدعى البحث عن الكاتب الجديد، وفى وسط هذه الدعوة وفى مناخ تحكمه الفوضى العارمة، وتهتك القيم، اختلط الحابل بالنابل ؛ وتغلبت الانطباعات الصحفية السطحية على النقد العلمى الجاد - كما ذكرنا - الذى لم يجد له مكانا يستطيع أن يمارس دوره فيه؛ فانكمش على نفسه وانكفأ ليصبح المجال ملائما تماما لظهور جراثيم وطفيليات التأليف المسرحى ..

وكان لسيطرة بعض الصحفيين الذين يمارسون لعبة الكتابة الانطباعية حول النتاج المسرحى دورهم فى إفساد حياتنا المسرحية بشكل مباشر وملموس، خاصة حين توجه عدد كبير منهم إلى الكتابة للمسرح، كتابات هزيلة تشهد عليها العروض المتعددة التى قدمها لهم مسرح الدولة أو غيره من المسارح، ومازال يقدمها لهم .. استطاعوا تمرير هذه الكتابات بابتزازهم للمسئول سواء كان مديرا للمسرح، أو رئيسا لهيئة المسرح أو رئيسا لأية هيئة أخرى، وربما ابتزاز وزير الثقافة نفسه .. المهم أن يستجيب كل هؤلاء أو بعضهم، وإلا فالويل كل الويل للرافضين، هنا تطفح الكتابات التى تتحدث عن الطهر والنقاء المفتقد، تتحدث عن الفساد والإفساد، تتحدث عن التسيب والانحلال .. تتحدث عن الوسائل التى يمكن بها الوصول إلى بر الأمان، كتابات تتحدث عن السلبيات الكثيرة التى لا تجد من يقاومها .. ويتحول النقد إلى انتقاد فى أحسن الأحوال، وإلى شتائم فى معظم الأحيان !! ولا يجد المسئول أمامه إلا الاستجابة وهو يعلم جيدا أن هذه الممارسات - التى ليست على حق غالبا - هى نوع من الابتزاز، يستجيب له لأسباب كثيرة من أهمها : أنه يحب المنصب حبا جما ، ولا يستطيع العيش بدونه ويعتبر أن إرضاء الصحفى المبتز وسيلة من وسائل منع الشوشرة التى ربما تؤثر على وجوده فى منصبه . وربما تعود الاستجابة إلى إحساس المسئول بأنه (عامل عملة) ويخشى أن يكون الصحفى على علم بها !!(اللى على راسه بطحه يحسس عليها!!) وأحيانا يستخدم المسئول ابتزاز الصحفى للتخلص من موظف يعمل تحت رئاسته ويريد إلصاق أى شىء له حتى يكون القرار مبررا !! ولذلك نرى المسئول يرضخ للابتزاز ويقوم بإرضاء الصحفى (الشتام)، ويعمل على إرضائه بكل السبل، ومنها أن يضعه فى لجان التحكيم والتقييم، ولجان وضع الخطط، وتنظيم اللوائح ..

وقياسا على ظهور(جيل الدكاترة)- الذى تحدثنا عنه فى عجالة - ظهر جيل آخر يمكن أن نطلق عليه (جيل الصحفيين) هؤلاء الذين تحولوا بقدرة قادر إلى كتاب للمسرح، تقدم أعمالهم فى القطاعين العام والخاص، ومسرح الأقاليم، ومسرح العلب، أى المسرح الذى تقوم بإنتاجه الشركات الخليجية بقصد الربح وليس بقصد الفن .... لا يهم أى شىء .. المهم أن أكون كاتبا مسرحيا فقط، أليست هناك أزمة، والأزمة تستدعى أن أشارك فى حلها ؟ سأشارك بالكتابة .. ولن يحاسبنى أحد .. النقد فى غيبوبة .. والصفحات الفنية يعمل بها أصدقائى وسوف يروجون لأعمالى .. ويتحدثون عنها كثيرا ويقولون عنها ما لم يقله النقاد عن أعمال (نعمان عاشور) أو (ألفريد فرج) أو (يوسف إدريس) أو حتى (سعد الدين وهبة) !! وأنا بما أملكه من مواهب متعددة أستطيع التأثير على المخرجين، مجرد إطراء بسيط، أو مدح فى مقال أكتبه، ولن أخسر شيئا، سيصبحون جميعا فى جيبى الذى سيمتلئ حتما بالنقود .. هذا - مع الأسف الشديد - هو المنطق الذى يُحرك معظم هؤلاء، الذين اكتشفوا فجأة أنهم قادرون على الكتابة للمسرح .. منطق مغلوط فى زمان ردىء، يتيح الفرصة لفاقدى الموهبة أن يسودوا وينتشروا، ويقفون فى طريق الموهبة

لا يوجد نقد حقيقى و «النقد المميت» هو المسيطر

الحقيقية التى لا يجيد أصحابها الأساليب اللولبية، والطرق المتعرجة . عندما نتحدث عن ندرة الكاتب المسرحى، فإننا نعنى : ندرة الكاتب الحقيقى، الموهوب، الذى يملك رسالة يريد أن يوصلها لنا، ويؤمن بأن الكتابة ضرورة لا تعادلها ضرورة، وإذا كان جيل الصحفيين قد جاء بحجة الندرة، فإن الندرة ستظل موجودة بسببهم، ولا نريد أن نستطرد فى الحديث عن الفضائح التى يعلمها أصغر فرد على علاقة بكواليس المسارح .. فضائح فنية وفضائح أخلاقية .. يمارسها بعض أفراد هذا الجيل (جيل الصحفيين) إن خطورة هؤلاء كبيرة جدا، لأنهم بما يُقدمون عليه من ممارسات إنما يساهمون فى رداءة الواقع، والمناخ الإبداعى والفنى، ويصبغون الواقع بصبغة غير مشروعة هى أقرب إلى الهزال منها إلى القوة والعنفوان ..

2 – المخرجون :

المخرجون فى مسرح الدولة كيف يعملون؟

المخرجون فى مسرح الدولة يتم اختيارهم – الآن – بشكل عشوائى، وعروضهم تشهد على تلك العشوائية، من غياب الاستراتيجية التى تقوم عليها عملية الإنتاج المسرحى، وعدم وضع خطة واضحة لكل مسرح من مسارح الدولة المتعددة (قومى – حديث – طليعة – كوميدى – شباب – غد)، دليل آخر على تلك العشوائية، أنه حين يتوجه المخرج إلى أى مسرح بأى نص، وتتم الموافقة على عرضه، وتتخذ الإجراءات التنفيذية لإنتاجه، لا يسأل أى أحد عن نوعية النص، وهل هو ملائم لهذا المسرح أم لا ؟؟ وتظهر النتيجة، وتكون الإجابة، بعد عرضه على المسرح، فماذا تفعل إذن وأنت ترى مسرحية كوميدية تُعرض على القومى، وترى مسرحية طليعية تُعرض على الغد، والحديث، ولا تعرض على الطليعة مثلا، والمخرج الذى يقدم عرضه، يعلم أنه لا أحد سيحاسبه لو فشل عرضه، لأنه صار من العادى جدا، أن تكون هناك خسائر كبيرة، ولا أحد يُحاسب أحدا، ونلاحظ – تأكيدا على هذا- أن فكرة التسويق، تتم فى عروض، ولا تتم فى عروض أخرى، لأن أمر التسويق يُترك للعاملين فى العرض المسرحى، وربما يكون ممثلا – مثلا – ولا تتبناه جهة الإنتاج نفسها، لأنها اعتادت على أن الخسارة أمر طبيعى جدا، ولسنا فى حاجة إلى الحصول على مكاسب !! أو حتى الحصول على ما يُغطى تكاليف الإنتاج . يتدخل المخرجون فى النصوص – بشكل سافر - ولا أحد يُحاسبهم، وربما يلجأ بعض المخرجين المتعاملين مع مسرح الدولة إلى التأليف المسرحى، ويقوم الواحد منهم بإخراج عمله بنفسه، لكى يزيد الخير مرتين، مرة عن التأليف، ومرة أخرى عن الإخراج، ولا أحد يُحاسب أحدا، وعندما لا تستطيع جهات الإنتاج تقديم عروض مسرحية جديدة، تلجأ إلى ما يعرف بالريبرتوار، أى إعادة العروض التى سبق، وتم عرضها منذ سنوات، بصرف النظر عن المتغيرات التى تحدث يوميا، وتؤثر بالفعل، فيما يقدم، كما حدث مثلا مع عرض (أهلا يا بكوات)، أو حين يكون مطلوبا المشاركة فى مهرجان ولا تستطيع جهات الإنتاج أن تقدم عملا جديدا، تستطيع به المنافسة، فتعمل على إعادة تقديم عرض سابق التجهيز، كما حدث مثلا مع عرض (رجل فى القلعة) الذى كتبه محمد أبو العلا السلامونى، وأخرجه ناصر عبد المنعم، على خشبة مسرح الدولة، وكان نفس العرض، وبنفس مخرجه، وممثليه، وديكوره، قد سبق وأن قدمته الثقافة الجماهيرية، من خلال فرقتها المركزية، وتم هذا باعتباره شيئا طبيعيا، على الرغم من أنه أمر غير طبيعى بالمرة !! وحين لجأ مسرح الدولة – مؤخرا – إلى الاستعانة بكبار المخرجين (سعد أردش – أحمد عبد الحليم – سمير العصفورى) لتقديم بعض العروض المسرحية، ظنا من المسئولين، أن هؤلاء سيستطيعون مداراة الصورة الباهتة التى تبدو عليها عروض مسرح الدولة، فنراهم لا يستطيعون، بما قدموه من عروض، تحسين تلك الصورة، لأن عروضهم، منحازة إلى الماضى، ولم تقدم رؤية، ولا موقفا جديدا، يعيد الجمهور إلى خشبة المسرح المنهارة، ولا أن يثبتوا أنهم قادرون على استكمال دورهم، لقد أدوا دورهم – بالفعل – فى الماضى، على أحسن وجه، وليس من الضرورى الاستعانة بهم، فى وقت، يتم فيه تهميش دور بعض المخرجين الجادين، الذين لا يستطيعون مغازلة جهات الإنتاج .

أما عن مخرجى الثقافة الجماهيرية، وهى الجهة التى تقدم عددا كبيرا من العروض فى أقاليم ونجوع مصر ومدنها، فالأمر يأخذ مسارا مختلفا، إذ نرى أن المخرج دائما ما يلجأ إلى النص الضعيف، لأنه لو جاء بنص مسرحى قوى فى محتواه، لن يستطيع تقديمه بشكل جيد، لأن هناك عددا من المشكلات الفنية سوف تعترضه ولن يكون قادرا على مواجهتها، وتصبح عبارة المخرج الفرنسى (جاك كوبو) عبارة صحيحة، عندما قال : " كلما كان النص المسرحى فى الحقيقة غنيا فى محتواه الأدبى والشعرى، والنفسى، والأخلاقى، وكلما كان النص الدرامى عميقا، وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص الدرامى أصيلا فى أسلوبه، دقيقا فى بنائه، تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التى ستواجه المخرج " .

هذه – فى الحقيقة – مشكلة مسرح الثقافة الجماهيرية : (المخرج) .. لأنه هو المخطط للمشروع المسرحى وهو العقل والتفكير والتفسير، باختصار شديد، هو العماد الذى يقوم عليه هذا المسرح . المخرج هو المشكلة الأساسية.. إن الامتداد الأفقى للفرق المسرحية (130 فرقة) لم يتواز معه امتداد رأسى يهتم بالعناصر الفاعلة فى عملية الإنتاج، ومن ثم فان كل من هب ودب أصبح مخرجا !!

المخرجون فى الثقافة الجماهيرية كيف يعملون .

1 – المخرج الأكاديمى، أى المخرج الدارس لفن الإخراج المسرحى فى أكاديمية الفنون .

2 – المخرج الذى رأت لجان التحكيم أنه قادر على القيام بهذه المهمة، بعد أن شاهدت له عرضا واحدا متميزا .

ظاهريا يبدو الأمر – هكذا – طبيعيا تماما ,ولا غبار عليه، ولكن التجربة العملية تعكس أشياء أخرى لم تكن فى الحسبان – المخرج الأكاديمى يتعامل مع عرضه باعتباره محترفا، لا يهمه – فى نهاية الأمر – إلا الحصول على الأجر، وإذا واجهته بضعف إمكانياته التى انعكست على العرض الذى قام بإخراجه، تعلل بالإمكانيات، على الرغم من أنه هو الذى حدد – فى البداية – متطلبات العرض المسرحى، وهو الذى حدد التفاصيل، وهو الذى اختار الفريق والفنانين المتعاملين معه، تراه يتعلل بضيق الوقت، أو بالبيروقراطية التى أثرت على عمله، أو يحدثك عن عدم تعاون الفريق معه، وانشغالهم بأعمالهم تحت ذريعة أنهم هواة وليسوا محترفين يستطيع السيطرة، عليهم أو الحصول منهم على ما يريد!! المهم أن جميع الأخطاء هو ليس مسئولا عنها، ولابد أن يحملها للآخرين . !!

وربما يكون البعض محقا فيما يضعه أمامك من حجج يبرر بها فشله، لكن الأغلبية لا حق لهم فى الدفاع عن أنفسهم، وتستطيع – بقليل من الذكاء – أن تصل إلى هذه النتيجة، حين تتعرف على النص الذى قام باختياره، أو التفسير الذى وضعه، فقد ترى تأويلا للنص لا يتوافق مع رؤية المؤلف، وقد ترى تعارضا بين ما يطرحه المخرج وما يقصده المؤلف، قد تراه – باختصار شديد – يقوم بتشويه رؤية المؤلف، هنا تستطيع أن تقول له بصراحة : لا علاقة للمعوقات التى تتحدث عنها بما فعلت، ولا علاقة للمشكلات التى تقول إنها واجهتك، بما قدمته وعرضته علينا !

لا وسيلة إذن لمداراة ضعف المخرج، أو عدم درايته بالسيطرة على العناصر الفنية المختارة.

– أما المخرج غير الأكاديمى .. المخرج الذى تعلم من الباطن – إذا صح التعبير – فإن مسئوليته عن مشروعه تصبح كبيرة، بل وخطيرة، لأنه يريد أن ينجو بنفسه من الفشل، لكى لا يُتهم بالجهل، ولذلك نرى نماذج من تلك النوعية تستطيع أن تعطيك عملا جيدا مقبولا فى نفس ظروف العمل التى واجهها المخرج الأكاديمى، وسوف تواجهك – كذلك – نماذج أخرى، لا علاقة لها بهذا العمل العلمى، الفنى، الجاد .

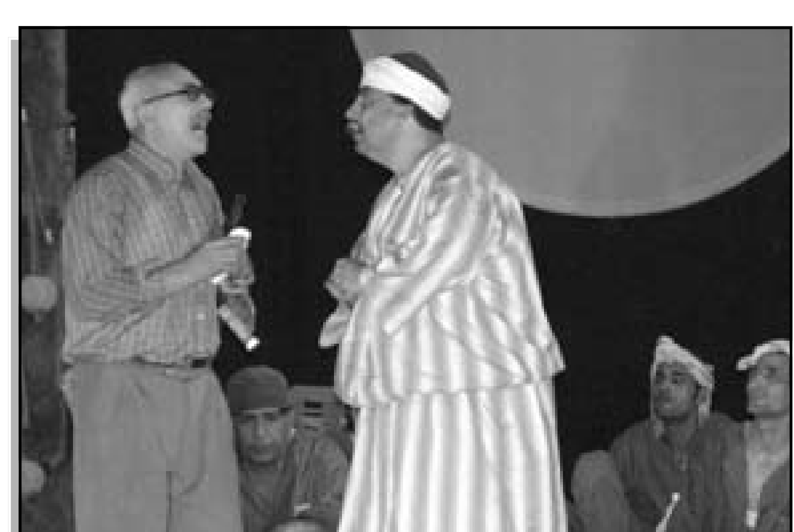
أريد أن أصل إلى نتيجة مؤداها : أن الإخراج موهبة فى الأساس، ثم تأتى الدراسة كركن أساسى فى صقل الموهبة، يمكن أن تتلقاها داخل الأكاديمية، ويمكن أن تتلقاها خارجها، اعتمادا على نفسك بالتثقيف الذاتى، بشرط واحد هو أن تملك الاستعداد للتعلم، أن تملك ثقافة واسعة، شاملة، تتيح لك فرصة العمل بسلاسة وتلقائية . تلك هى الملامح الرئيسية للمخرج الجاد، بعدها ستراه يقوم باختيار النص المسرحى الغنى فى محتواه الأدبى والفنى، وسيكون قادرا على مواجهة كل المشكلات التى ستواجهه بالضرورة .

3 -النقاد

لا تستطيع أى ظاهرة أو حركة إبداعية، أو أدبية، أو فكرية أن تزدهر، مع غياب النقد الذى يواكبها، فالمواكبة الموضوعية الواعية، هى التى تدفع بأى نشاط إبداعى أو أدبى أو فنى .. إلخ إلى الأمام، وتصحح مساره المعوج، حيث إن النقد يضع النقاط فوق الحروف، ويفرق بين الغث والثمين، وبين الصادق والكاذب، وربما يضع الحلول للخروج من أى خلل يعترى تلك الظواهر .. وما ازدهار الحركة المسرحية فى مصر الستينيات، إلا نتاج طبيعى – من وجهة نظرنا – لازدهار الحركة النقدية التى واكبت الأعمال المسرحية، المنشورة، والتى تم عرضها فوق خشبة المسرح –أيضا – تلك المواكبة هى التى ساعدت على ظهور جيل بأكمله، يقدم أعمالا لافتة، ومواكبة للمتغيرات التى حدثت فى مصر الثورة، والنقد – فى جوهره– عمل تطبيقى، والناقد مهما ساق بين يديه من مبررات نظرية، فإن اختيار أفكاره، على حد تعبير واحد من أهم نقاد المسرح منذ الستينيات حتى اليوم، هو فاروق عبد القادر (يكون مرهونا بتصديه لعمل بعينه، أو ظاهرة بعينها فى سياق بعينه) ولذلك نراه يطلب العذر من قراء كتابه (مساحة للضوء – مساحات للظلال) حين يقول " ليعذرنى القراء والمشتغلون لو أننى قلت إننى لا أجد فيما أقرأ من نقد للمسرح، إلا نماذج متباينة لما أسماه «بيتر بروك» بالنقد المميت، إن نظامنا وصحفنا، واحتياجات القراء، ومشاكل الحيز، والمساحة، والأثر المدمر للروح نتيجة القيام بالعمل نفسه سنوات طويلة، كل هذا يتآمر كى يحول بين الناقد وممارسة وظيفته الحيوية، إن الناقد مشارك فى اللعبة المميتة، سواء كان يكتب ملاحظاته على عجل، أو على مهل، وسواء كان يكتبها باختصار، أو بإسهاب، فليس هذا مهما – فى الحقيقة – ولكن المهم هو : هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى مجتمعه، وهل يُعيد النظر فى هذا التصور بعد كل كبوة جديدة؟؟؟» أسئلة هامة يطرحها ناقد موضوعى، غيور، ونطرحها، نحن أيضا، معه : هل النقاد الآن لديهم تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى مجتمعهم، وهل يعيدون النظر فى هذا التصور بعد كل كبوة جديدة ؟

الصحفيون والنقد المسرحى

سؤال عويص : لأنه مع غياب الرغبة الأكيدة على مواكبة المسرح، يغيب التصور الذى يُساعد على النهوض والتقدم، المحاولات النقدية الآن، هى مجرد محاولات واجتهادات فردية – أعنى النقد الحقيقى– أما ما نقرأه فى الصحف اليوم، فلا علاقة له من قريب أو من بعيد بالنقد المسرحى الذى يستطيع النظر إلى الأمور من أجل التطوير، ومن أجل الإصلاح .. ما نقرأه الآن هو انطباعات نقدية فى أحسن الظروف، هذه الانطباعات النقدية، تحكمها مجموعة من الدوافع المتباينة، منها التهليل والنفاق، إذا كان الغرض من الكتابة هو هذا، والكذب والتزييف، تقربا من المسئول عن الإنتاج، أو تقربا من المخرج، أو تقربا من المؤلف، أو تقربا من كل هؤلاء، أو نتيجة لغياب الوعى، وسوء الفهم أصلا، أو أن يكون النقد الانطباعى ابتزازا للمسئول، حين يريد الصحفى أن يتحول إلى كاتب، ولا يجد مساندة من جهات الإنتاج، بسبب ضعف ما يقدمه، فتبدأ اللعبة – فى البداية – بإسناد دور الفاحص والقارئ لأعمال الآخرين من خلال لجان النصوص الموجودة فى جهات الإنتاج المختلفة، فيوافق على نصوص هزيلة، تكون هى المقياس الذى تقاس عليه أعماله حين يتقدم بها إلى نفس هذه اللجان التى يشارك فيها فاحصا !! أليس هذا هو العبث بنفسه ؟ أليس هذا هو الضحك على ذقون الذين لا يعلمون ؟؟ إن هؤلاء الصحفيين الذين استغلوا أماكنهم وصفحاتهم، فى ابتزاز المسئولين، لتقديم أعمالهم، هم جزء من نكسة المسرح فى مصر الآن.

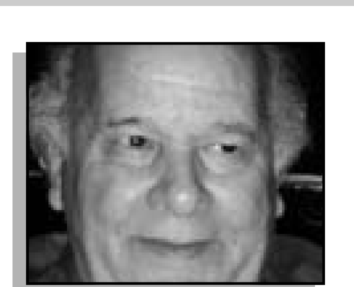


الأكاديميون والنقد المسرحى

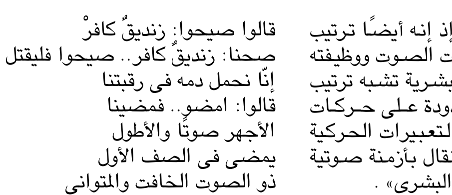
اعتقد هؤلاء أنهم ماداموا قد درسوا الدراما، فمن حقهم التنظير، والكتابة فى كل شىء، وعلى أى وجه، على الرغم من أنه من السهل لأى شخص أن يعرف أهم نظريات الدراما فى العالم، ولكن من الصعب عليه أن يقوم بنقد عمل مسرحى، فشتان بين الاثنين، الدراسة شىء والموهبة شىء آخر، لكن أن تكون دارسا وموهوبا، تلك هى القضية، إن النقاد الكبار من أمثال : على الراعى، ومحمد مندور، أدركوا أن رؤية الواقع الاجتماعى فى العمل المسرحى، أساسية جدا فى عمل الناقد، ونقد الأكاديميين نوع من الزوبان فى الثقافة الغربية، بمعنى أنه لا مسرح إلا مسرح الثقافة الغربية، ولذلك نراهم حين يكتبون يروجون لمفاهيم غربية كثيرة بغير روية، فينعكس غياب الوعى والرؤية، على حركة المسرح بشكل عام، نسمعهم يرددون عبارة (السينوغرافيا) ولا يقولون الصورة المسرحية، لأن استخدامهم لهذه العبارة المراوغة، فيه فائدة كبيرة لهم، ونسمعهم يتحدثون عن (الدراماتورجى) ويطرحون المفهوم بشكل مغالط، لكى تتاح لهم فرصة الاستيلاء على نصوص الآخرين وسرقتها، بزعم معالجتها من جديد، وبرؤية جديدة، ويتحدثون عن (النص الموازى) ولا يتحدثون عن رؤية المخرج، بوصفها عبارة واضحة صريحة، تحدد مهمة المخرج حين يتصدى لأى نص، قبل أن يعرضه فوق خشبة المسرح، لكن عبارة (النص الموازى) تتيح للمخرج – الذى فشل فى أن يصبح مؤلفا مسرحيا – تتيح له هذه العبارة فرصة اللعب فى نصوص الآخرين، بالإضافة، والحذف، وتشويه الرؤية، بزعم أن المخرج إنما يقدم نصا موازيا لنص المؤلف الأصلى !! أين إذن دور المخرج المسرحى، وهو يدخل نفسه فى منطقة نزاع مع مؤلف النص المسرحى ؟؟ أليست سلطة المخرج، أكبر بكثير من سلطة المؤلف ؟؟ يتحدثون بمغالطة شديدة عن مفهوم (موت المؤلف) باعتبار أن المخرج هو مؤلف العرض المسرحى، وتحت هذا الزعم يلعبون كثيرا، ويقطعون النص تقطيعا، لأنهم يريدون الاستيلاء على حق التأليف المسرحى، فى حين أن مفهوم (موت المؤلف) ينحصر فى أن سلطة المؤلف تنتهى على نصه، حين يتم عرضه على الجمهور، ومن ثم، فإن السلطة الحقيقية تصبح للمتلقى الذى يتلقى العرض المسرحى، ويفسره تبعا لما يراه هو، اعتمادا على ثقافته، وموقفه من الحياة، والواقع . ويتحدثون عن (المادة الخام) تلك العبارة التى يعنون بها : أن أى عمل كان مسرحيا، أو روائيا، أو قصصيا – كتبه آخر – إنما هو مجرد مادة خام لمن يريد إعادة صياغته من جديد، اعتمادا على بعض ما جاء فيه، بدون الإشارة إلى المصدر الأصلى، وبدون اعتبار لحقوق المؤلف الأصلى، الأمر الذى يوقعهم تحت طائلة القانون، ولكن إثبات ذلك يصبح من الأمور المستحيلة، لأنهم يحرصون على عدم ترك آثار واضحة على جريمتهم، فيغيرون من الأسماء، ويغيرون من مواقع الأحداث، وربما يضيفون أحداثا جديدة، ولا تستطيع أن تكتشف أمرهم إلا إذا كنت حصيفا، واعيا، وقارئا جيدا .. هؤلاء هم لصوص النصوص الجدد، وأعمالهم تراها تُعرض على خشبات مسرح الدولة، والثقافة الجماهيرية، والقطاع الخاص . على نقاد المسرح أن يسألوا أنفسهم : لماذا نعمل بالنقد المسرحى ؟؟ إذا لم يكن عند الناقد تصور لدور المسرح فى الواقع، وتصور لما يمكن أن يقدمه المسرح لجماهير الناس، هذا التصور يعدل مع كل تجربة مسرحية جديدة، وإذا كان فاقدا لهذا الفهم، فينبغى عليه أن يكف عن الكتابة، لأنه يفتقد المعيار فى الحكم، أو ما يمكن أن نسميه (الإطار المرجعى) والرؤية الخاصة للمسرح، وغياب التصور العام. هذا هو ما جعل من يملك مساحة فى صحيفة، أو مجلة، يكتب نقدا مسرحيا كما يكتب عن أى شىء آخر!! وبعد، فربما تبدو الصورة التى قدمتها فى الصفحات السابقة، صورة قاتمة، لكنها جزء من الحقيقة، التى ينبغى أن نواجهها، إذا أردنا أن نُعيد الجمهور مرة أخرى إلى خشبة المسرح المنهارة، تلك الخشبة التى أصبحت طاردة، نريدها أن تصبح جاذبة، ولن يحدث هذا – فى اعتقادنا – بدفن رؤوسنا فى رمال الصمت والبلادة، بل بإبراز كل السلبيات، من أجل معالجتها، لصالح وطننا، ولصالح جماهيرنا، المتعطشة – حقيقة – لكل ما من شأنه أن يساهم فى تصحيح مسار الذوق العام، الذى أصبح ذوقا فاسدا ..

● منهج ستانسلافسكى ليس جديدا كما نتصور. إن العمل الذى نقدمه ونطلق عليه اسم "المنهج" ليس إلا المحطة النهائية لتجارب كبار ممثلى الماضى وذكريات وملاحظات مدونة تركوها لنا وسجلناها نحن حسب تجاربنا. إن ما فعله ستانسيلافسكى وما نحاول أن نفعله من بعده هو أن نجعل هذه المادة فى متناول الممثل الشاب حتى نوفر عليه خمسة وعشرين أو ثلاثين عاما يقضيها فى أبحاث مضنية للتواصل إلى هذه الأشياء بنفسه.

● قرر د. أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» استمرار تقديم العرض المسرحى «دعاء الكروان» المعد عن رواية د. طه حسين، والذى يقدم حاليا من إنتاج فرقة مسرح الشباب بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، المسرحية إعداد الكاتب متولى حامد، وإخراج محسن رزق، ديكور عمرو حسن، موسيقى صلاح مصطفى، تعبير حركى أيمن مصطفى، ملابس جمالات عبده.



الإيقاع فى فنون العرض المسرحى



■ د.أبو الحسن سلام

الإيقاع ظاهرة فنية، لا يقوم فن أو أدب دونها، بل لا يقوم فعل فى الوجود دون أن يتخلله إيقاع ما، ملائم لطبيعته الاجتماعية والاقتصادية، ولطبيعة فاعله الاجتماعية والنفسية والجسمية، يقول أفلاطون فى «الجمهورية»: إنك تستطيع أن تميز الإيقاع فى تحليق الطيور، وفى نبض العروق وخطوات الرقص وتقاطع الكلام. ويقول هيراقليطس: الإيقاع يشكل أكثر الجوانب الحركية المميزة للكون، ولما كانت قيمة كل شىء فى الوجود تدرك بقياس جملة ارتباطاته والكشف عن جملة القيود الى قيّد بها مع غيره من الأشياء المتوافقة والمتناقضة معه فى آن واحد، وكان هذا التناقض والتوافق منتظمين فى وحدة، فإن عملية إدراكنا لقيمة الشىء على هذه الحالة تعد دليلاً على دور الإيقاع الرئيسى فى تحقيق الأثر الجمالى والقيمى فى داخل الشىء نفسه بحيث يتمكن من التأثير الإمتاعى والإقناعى بهذه القيم التى يحويها الشىء المقيس..

فالفكر مقيد بإيقاع المفكر، وكذلك تتقيد أدوات هذا المفكر اللغوية والتعبيرية بإيقاع هذا الفكر عينه. والفكر مقيد أيضاً بإيقاع ذات المفكر وبإيقاع مجتمعه، وبأدوات إيضاحه لهذا الفكر، وبإيقاعات ذوات مستقبليه، وبإيقاعات بنياتهم المختلفة.. فإن توافقت كُل هذه الإيقاعات، تحقق أثر هذا الفكر.

والإيقاع يشكل عنصر القبول أو الرفض عند الذوق المتلقى لفكرة من الأفكار متوافقاً مع إيقاع الأسلوب أو الشكل الذى يكوّن بدوره نظاماً زمنياً متدفقاً، وفق خطة بنائية جمالية محكمة فى الزمان (فنون السمع) أو فى المكان (فنون الرؤية) أو فيهما معا فى حالة من الحضور إرسالاً واستقبالاً فى مكان وزمان (فن المسرح).

وهذا لا يعنى أن الارتجال خال من الإيقاع، على أساس أن الارتجال يعنى حرية التنقل وفق خيال المؤدى، وثقافته العريضة، بحيث يغطى موضوعاً أو موقفاً بشكل ما يكون ملائماً ومقبولاً، ولكن دون التزام خطة إيقاعية أو بنائية سابقة على الأداء. وهذا يتم من خلال حرية التنقل اللحظى المتخلص عن الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة عن فكرة أو عن عدة أفكار أو مواقف متقاربة، وفى حالة من الحاضر المتدفق.

والإيقاع تقسيم للفراغ الجمالى فى الزمن.. وهو أيضا تقسيم للفراغ الجمالى فى الكتلة (تقسيم المسافة المكانية لكتلة أو حركة أو أكثر) وهو أيضاً تقسيم للمسافة الزمنية لصوت أو أكثر فى حالة تزامل أو تعارض أو تضاد، وبمقادير ونسب متجانسة برغم اختلافها، وبشكل منتظم سواء أكان وفق خطة مسبقة أم كان دون سابق تخطيط (مرتجلاً) ومعنى أن هذا الإيقاع هو نظام تشكيل المسموع فى الزمان بحيث يؤثر إمتاعاً وإقناعاً، وهو نظام تشكيل المرئى فى المكان بحيث يؤثر إمتاعاً وإقناعاً. وهو نظام تشكيل فترات الصمت والظلام بالتوافق مع المسموع ومع المرئى.

والكلام عن المسموع هو كلام عن الصوت المؤثر فى السمع، والكلام عن هذا هو كلام عن مكونات التعبير الصوتى البشرى. وهو يتكون من (إيقاع ودرجات نبر وشحنة انفعالية أو ألوان أدائية، وزمن وتركيب وتبسيط وهدف، وتنويع وإنصات داخلى، وتنافر ودوافع وطابع) ولو حذفنا منها (الإنصات الداخلى والشحنة الانفعالية) لعبرت هذه الأركان عن الصوت الآلى.

كما أن الكلام عن المرئى كلام عن التعبير المرئى الذى يتكون من (إضاءة ذات ألوان وظلال متدرجة، متنوعة، وحركة متناسقة فى كتلة فراغية مكانية). كما يتكون من الزمن والتركيب والتبسيط والاستشعار الداخلى والإيقاع والشحنة الانفعالية والتنافر والتوافق.

وللتعبير الصوتى والمرئى مراحل من التقابل والتعارض والتبادل والتوافق والتوازن والتنويع والتلوين والتحول والثبات والتقليد المباشر وغير المباشر والتنسيق والتدرج تؤدى جميعاً إلى تحقيق حركة الفكرة أو الموقف المؤثر. وفى توحد التعبيرين الصوتى والمرئى يتحقق إيقاع الصورة المسرحية.

أولا: الإيقاع فى فنون الشعر والنثر

مفهوم الإيقاع فى الصورة الفنية: ينشأ الإيقاع بامتزاج الفكرة باللغة والأحاسيس الذاتية مع المواقف الموضوعية- الاجتماعية والاقتصادية يقول جان برتليمى حول مصادر الإيقاع، إنه يتكون: «من مقاربات جسدية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويختفى منها المعنى المحدد المؤكد.

■ مفهوم الإيقاع فى الصورة الشعرية:

يقول الشاعر الأموى (ذو الرمة):

عشية مالى حيلة غير أننى
أحظ وأمحو الخط ثم أعيده
بلقط الحصى والخط فى الترب مولع بكفى
والغربان فى الدار وقع

(فالغربان الوقّع) تعبير يدل على حركة تنقلها من مكان إلى مكان آخر فى الدار بما يدل على خلائها من الإنس، وإيحاء بحالة الوحدة التى كانت عليها الدار وكان عليها الشاعر. وكذلك تدل هذه اللفظة على إيقاع الصوت: نعيق هذه الغربان المتفاوت فى النسبة الزمنية والمنتظم والمتتابع، دليلا على علو صوت الغراب، وتكثيفاً لحالة الشاعر النفسية، خاصة إذا قابل صوت الغربان صمت الشاعر وحركته وهو يكتب على التراب ويمحو ما كتب مرة ثانية، وهذا التوقيع الذى تحدثه الغربان حركة ونعيقاً، إنما يسهم فى تعارضه مع إيقاع حركة الشاعر البطيئة فى كتابته على تراب الدار فى الزمان والمكان، بديلاً لصوته الذى لا يخرج لعدم وجود الطرف الآخر فى الحديث، ورد فعل لمفاجأته برحيل الحبيبة، اعتراضاً على ر حيلها، وهو رد فعل سلبى، ثم محوه الفورى لما اختطه. يقوم دليلاً على رغبته النفسية فى إزالة أى تأثير أو أثر من آثار هذا الذى كتب عليه أن يحسه تجاه من هجرته وارتحلت، ودليلاً على أن هذا الحب كان شيئاً زائلاً، فسريعاً ما يكتب وسريعاً ما يمحو، فهى مجرد كتابة على الرمال.

يسهم ذلك كله فى رسم صورة الإيقاع العام المسيطر على الصورة التعبيرية التى جسدها الشاعر بالرواية الوصفية الرقيقة المعبرة عن حالته الذاتية النفسية فى دقة متناهية. وهو يسقط ما بداخله فى حركة الكتابة التى تأخذ إيقاعاً بطيئا يعبر عن حالته النفسية وعن حزنه وصدمته، فى إيقاع يتغير إلى السرعة نوعاً ما، وإلى الحدة فى حركة محوه لما كتب. وهكذا نرى الإيقاع فى هذه الصورة الشعرية متنوعاً بين حركة الغربان فى تنقلها الدال على حريتها التامة، وحركة الشاعر البطيئة الدالة على أنه فاقد للحرية، مقيد، فالغربان فرحة لعدم وجود سكان للدار، والشاعر حزين لرحيل سكان الدار. وهكذا يجتمع فى الصورة إيقاعان متعارضان يحيلانها إلى صورة درامية.

على أن حاسة الشاعر الجمالية تظهر من خلال انتخابه لمادة التشكيل: الكلمة ونقيضها (أخط وأمحو) (لقط الحصى) إلى جانب تشكيله لهذه المادة، إذ إنه يبدأ بالظرف (عشية) فيدلل على أن ما حدث له قد مضى وانقضى، ثم هو يقرن عدم حيلته بالماضى، فلقد كان عديم الحيلة. غير أن انعدام حيلته لم يكن تاماً فهو يستثنى بعض فعله، حين يصور بحساسية فنية فعله المستثنى من انعدام حيلته «غير أننى بلقط الحصى....»

ولقط الحصى مرتبط بعقيدة الرجم الإسلامية، حيث يرجم المؤمن الشيطان، وحاسة الجمال عند الشاعر أنه ربط هذه الصورة التى هى جزء من منسك المسلم فى البلد الحرام وبحاجته اللاشعورية إلى أن يقذف لحظة الهجر. كما أن حاسة الجمال عنده تبرز من تسجيل حاجته إلى أن يخط حالته تلك ويسجلها، يسجل رأيه فيما يحدث له، إلى جانب دلالة ذلك، فلا قيمة تذكر لمجرد الكتابة على الرمال، لأنها زائلة. كما أن لقط الحصى هو مجرد جمع لمادة هجوم ولكنه مع وقف التنفيذ، هو نوع من الإسقاط النفسى.

إن الإيقاع هنا هو إيقاع الفكرة الممتزجة باللغة والأحاسيس الذاتية مع المواقف الموضوعية يقول جان برتليمى :إن الإيقاع يتكون من «مقاربات جسدية للكلمات» إذن فالإيقاع يتحقق بسعى الكاتب إلى صنع إنتاجه الأدنى وسعى الفنان إلى صنع خلقه الفنى لا بسعيه إلى قول شىء من خلاله فالكلمات والصمت والألوان والحركة والسكون والأضواء والإظلام لا تحقق الإيقاع إلا إذا صيغت فى أسلوب أو شكل يحمل أكثر من معنى والإيقاع لا يكتشف إلا بعد الصياغة التشكيلية أو التعبيرية فيما يسمع وفيما يرى. يقول الفارابى: «الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسب» و«هو ينطبق على الموسيقى وعلى الصوت البشرى أيضاً، إذ إنه أيضاً ترتيب الانتقال بأزمنة على نبرات الصوت ووظيفته فى التعبيرات الصوتية البشرية تشبه ترتيب الانتقال بأزمنة محدودة على حركات الأجسام، ووظيفتها فى التعبيرات الحركية البشرية يشبه ترتيب الانتقال بأزمنة صوتية محدودة على نغمات النبر البشرى» .

ثانياً: الإيقاع فى الصورة المسرحية

تبعاً لما تقدم فإن الإيقاع المسرحى، هو ما تلمسه العين والأذن فى آن واحد لمسا مباشراً، وتحيله إلى تركيز مباشر على النسب المرئية والصوتية المنسقة والمدركة، والمرسلة بإدراك فى نظام زمانى ومكانى حسب ما يمليه الموقف الإنسانى والعاطفة العاملة المعروضة على المنصة، تدفقاً أو فتورا، بطئاً أو سرعة، قوة أو ضعفا فى الصوت أو فى الحركة مع رؤيتها فى اتحاد وتزامل يكفلان التعبير من الموقف المنشود فى حالة من التنوع، على المستويين البسيط والمركب، منفردين أو مجتمعين، حيث يتفاعل هذا النمط الإيقاعى المجسد على المنصة تفاعلاً حاضراً مع مثيله (النمط الإيقاعى الكامن) المتمثل فى استجابة جمهور المتفرجين فى القاعة، فيحصل التوحد بين النمط الإيقاعى المجسد المرسل، والنمط الإيقاعى الكامن المستقبل، فيتحقق الهدف بالتأثير والتأثر- مشاركة- ينتج الأول الثانى فور وقوعه.

والإيقاع فى المسرحية الكوميدية يختلف عنه فى المسرحية التراجيدية، ويختلف فى العرض عن النص وفى المسرحية الموسيقية أو فى العرض الأوبرالى أو عرض الباليه كل عن الآخر، كما يختلف إيقاع الأداء فى المونولوج عنه فى الكورس، وفى المسرحية الكلاسيكية عنه فى المسرحية الروماتيكية عنه فى المسرحية الواقعية أو التعبيرية عنه فى المسرحية الملحمية أو العبثية. كما يختلف إيقاع عرض المسرحية الشعرية عنه فى المسرحية النثرية، ويختلف إيقاع الأداء فى المسرحية ذات اللغة العربية عنه فى المسرحية المصوغة فى لهجة دارجة.

التوافق الإيقاعى فى المشهد المسرحى

هو التشكيل فى الزمان الذى ترتاح لسماعة الأذن، وهو ما كان من صوتين صادرين فى وقت واحد- وقد يكون تشكيلاً فى الخيال السمعى أو البصرى عند المؤلف أو المتصور سمعاً أو رؤية.

يقول الفارابى «متى كانت نغمتا البعد، إنّا سمعنا امتزاجنا حتى تعتبران كنغمة واحدة فى المسموع. فإن هاتين النغمتين تسميان متفقتين» وهو أيضاً «كلمة تطلق على درجتين مختلفتين تحدثان صوتا واحداً» أو حركة تؤدى على مستويين مكانيين مختلفين يحدثان صورة حركية واحدة- بمعنى أن التشكيل فى المكان الذى ترتاح لرؤيته العين، وهو ما كان من لونين مجتمعين أو حركتين فى الخيال – المرئى عند المؤلف أو المخرج المتخيل ويتوافق ذلك مع تعريف أفلاطون لدور الإيقاع: «الإيقاع تحقيق الحركة فى المسموع والمرئى» ومثاله ما نجده فى مشهد (مأساة الحلاج) الافتتاحى، حيث ينصرف الحرفيون الفقراء بعد بكائيتهم تحت أقدام (الحسين بن منصورالحلاج) المصلوب فى ساحة الكرخ ببغداد، بعد أن حرض العامة على الثورة ضد الحكم العباسى، وذلك على مشهد من التاجر والواعظ والفلاح وهم يتطوحون سكراً فيصطدمون بجمع الفقراء ينهنهون فى إجابتهم عن سؤال الواعظ عما حدث:

«صفونا صفا صفا
الأجهر صوتا والأطول
وضعوه فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منّا دينارا
من ذهب قان.. برّاقا
لم تلمسه كفٌ من قبل
قالوا صيحوا: زنديقٌ كافرْ
صحنا: زنديقٌ كافر.. صيحوا فليقتل
إنّا نحمل دمه فى رقبتنا
قالوا: امضو.. فمضينا
الأجهر صوتاً والأطول
يمضى فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
يمضى فى الصف الثانى
صفونا.. صفا.. صفا... إنّا نحمل دمه فى رقبتنا»

إنهم يعترفون بذنبهم إذ أسلموا قائدهم الثائر إلى السلطة وهم يتبادلون عليه فى حضور نماذج طبقية أخرى (الرأسمالى التاجر- الواعظ المثقف- الفلاح) والثائر الطليعى/الحلاج والطبقة العاملة تندبه بعد أن سلمته للسلطة. نماذج ضاحكة مغيبة ونماذج طبقية فقيرة باكية نادمة، فالمشهد يجمع بين نماذج طبقية متعارضة فى حالة توافق المتضادات وهو توافق شكلى يعكس التوافق التلفيقى الذى ساد المجتمع المصرى فى الستينيات فيما عرف بـ(تحالف قوى الشعب العامل) فالمشهد متوافق مع إيقاع الفكر السياسى لتوجهات نظام يوليو. يقول جون ديوى فيلسوف البراجماتية: «الإيقاع هو الذى يحكم الطبيعة والعلوم والعلاقات البشرية». ومثال التوافق الإيقاعى فى المشهد ذاته ماثل فى توازى حركة الواعظ مع حركة مجموعة الفقراء وهم ينصرفون مرددين فى انكسار: «إنّا نحمل دمه فى رقبتنا» حيث يتداخل صوت الواعظ وحركته معهم وهو يردد بطبقة صوتية أعلى من طبقتهم الصوتية: «ياقوم ما القصة؟» يقول لسان الدين ابن الخطيب فى (روضة التعريف بالحب الشريف): «الإيقاع يحدد أزمنة مقاطع الكلمات وتغيير طابع الأداء». فالإيقاع يشمل التشكيل فى المكان والزمان الذى ترتاح لسماعه الأذن ولرؤيته العين فى آن واحد، وهو ما كان من صوت ولون كلاهما تعبيرى فى وحدة متعارضين. يقول جورج سنتيانا: «الانفعال القوى يعبر عن نفسه على نحو طبيعى فى الإيقاع».

هكذا يتحقق البعد الجمالى فى الصورة المسرحية، ذلك البعد الذى يهديه للصورة النمط الإيقاعى عند الأداء. هذا النمط على تنوعه واختلافه، إنما يخضع فى النهاية لتعريفات العلماء والفلاسفة ورواد الفن لمفهوم الإيقاع، حيث يتأرجح عندهم فيما بين زمن الصوت وزمن الحركة، أو الصوت المقيد بزمن محدد أو الحركة المقيدة بزمن محدد. ومنهم من كانت نظرته أكثر شمولية، فأطلق المفهوم مع التمثيل اللائق له على الحركة والصوت المقيدين بزمن خاص بكل منهما.

فالإيقاع ينظم العلاقة بين المادة والموضوع والانفعال والخيال فى العمل الإبداعى بحيث يصل إلى المتلقى مكتف بذاته، حيث يساعد الشكل على أن يوضح فيثرى وينظم التعقيد ومن ثم يضاعف سحر تفاعل عناصر العمل الأدبى أو الفنى ليمتع فيقنع ويؤثر درامياً وجمالياً.

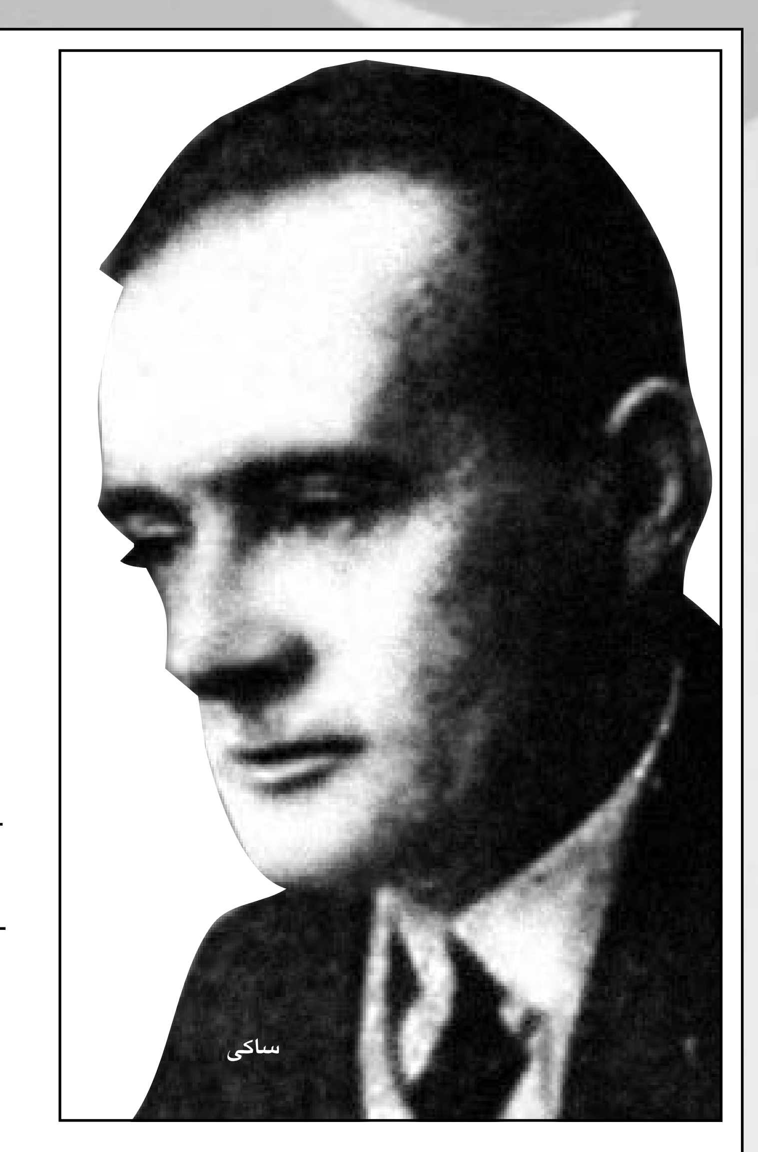
وذلك ما تحقق فى تجسيد المشهد السابق حيث جماعية الأداء فى تناسق مع الصوت المنفرد للواعظ، مع تعارضهما بما يؤكد قول أرنست فيشر أن حركة «العمل الجماعية تتطلب إيقاعاً يوجد التناسق فى العمل ويقوى من هذا العمل ويقوى من هذا الإيقاع ترديد قرار لفظى موحد.. وهذا ضرورى دائما لإنجاز العمل بطريقة إيقاعية، ففى هذا القرار يكتسب ترديده سحراً خاصاً يحفظ للفرد إحساسه بالجماعية، حتى إذا كان يعمل خارجها». هكذا كان إحساس الواعظ بالجماعة (ثالوث طبقة الأغنياء: التاجر، الفلاح، والواعظ) لأن معارضته الصوتية والحركية المتداخلة مع وحدة الأداء الجماعى المنسحب للفقراء لا يعبر عن نفسه وإنما هو حامل لأصوات النموذجين الطبقيين الآخرين، شركائه فى التحالف فى مواجهة الفقراء وتحريض طليعتهم الإصلاحية رجل الدين (الحلاج).

مســـرحنا
السنة الأولى - العدد 16 - الاثنين 29 /2007/10

نصوص مسرحية

تأليف:

ساكى (هـ. هـ. مونرو)


ساكى

■ ترجمة :
عبدالسلام إبراهيم

فخ الموت

ربما يميز هذه المسرحية القصيرة أسلوب "ساكى" إلى حد ما، لأنه يعرف كواحد من ألمع الكتاب الإنجليز فى كتابة المسرحيات الهزلية والساخرة. فلديه إحساس رائع فى تصوير الكوميديا، والحوار البارع والرشيق والمتين، ولكن تظهر القسوة بين طيات الحوار. من أفضل مسرحياته "معجزة التاجر، المراقب، الجناح الشرقى". ومن قصصة القصيرة "حكايات كلوفز" "الحيوانات والحيوانات العليا" . عانى الأدب الإنجليزى خسارة عظيمة بموته فى حادث عام » 1916.



الشخصيات

- ديمترى: الأمير الحاكم لقيداريا
- د. سترونتز
- كولونيل جيرنتزا ضباط حراسة فى فوج جرانتسكى
- ميجور فونتييف
- كابتن شولتز

المكان والوقت

■ المشهد: حجرة الانتظار فى قصر الأمير فى طزرن.

■ الوقت الحاضر، يفتتح المشهد فى حوالى الساعة العاشرة ليلا.

حجرة الانتظار مجهزة بأثاث قليل . فبعض السجاد ذى الصنعة البلقانية معلق على الحوائط فى منتصف الحجرة توجد منضدة صغيرة، وتوجد منضدة أخرى يوضع عليها زجاجات خمر وكئوس بالقرب من النافذة (على اليمين) . بعض الكراسى ذوات المساند العالية توضع هنا وهناك حول الحجرة. موقد مقوس (على اليسار). الباب فى المنتصف. عندما يرفع الستار يظهر جيرنتزا وفونتييف وشولتز وهم يتحدثون.

جيرانتزا : إن الأمير يشك فى شىء ما، أستشف ذلك فى سلوكه.

شولتز: دعه يشك . فهو سيتيقن خلال نصف ساعة.

جيرانتزا: فى اللحظة التى يتحرك فيها فوج أندريف العسكرى من المدينة، فنحن متأهبون له.

شولتز : **(يسحب مسدسًا من غمده ويصوبه تجاه شخص وهمى)** وبعد ذلك .. اعتراف قصير للكاهن من أجل سموه الملكى ! لا أعتقد أن كثيراً من رصاصاتى ستخطئه.

جيرانتزا : لم يكن المسدس هو سلاحى المفضل. سأنهى تلك المهمة بهذا. **(يسحب سيفه حتى منتصفه ثم يعيده إلى غمده بصوت احتكاك)**

فونتييف : أوه، سنفعل الشىء الأصلح له. يا له من مسكين فهو مجرد صبى، كنت أتمنى لو كان لدينا شخص ناضج كى نتعامل معه.

جيرانتزا : يجب أن نقتنص الفرصة عندما تسنح لنا. يتزوج البالغون وينجبون أولياء عهد، ثم يضطر شخص ما لذبح العائلة بأسرها . عندما نقتل هذا الصبى نكون قد تخلصنا من آخر شخص فى السلالة الحاكمة. ونكون قد مهدنا الطريق أمام الأمير كارل ! لكن طالما يوجد واحد من هذه السلالة فأميرنا الهمام كارل لن يعتلى العرش.

فونتييف : أوه، أعرف أن هذه هى فرصتنا العظيمة . فمازلت أتمنى أن يمحى من طريقنا قضاء وقدرا بدلا من أن تطوله أيدينا.

شولتز : صمتا! ها هو آت.

(يدخل الأمير ديمترى من خلال الباب الذى فى المنتصف لايرتدى ملابس الفرسان. يدخل مباشرة إلى الحجرة، يخرج سيجارة من العلبة وينظر ببرود إلى الضباط الثلاثة).

ديمترى : لا داعى لبقائكم.

(ينحنون ثم ينصرفون، يخطو شولتز متأخرا محدقا بغطرسة إلى الأمير. يجلس على المنضدة – التى فى المنتصف – عندما يغلق الباب يحدق فيه للحظة. ثم يميل برأسه فوق ذراعيه فى موقف خيبة أمل.. تسمع طرقات على الباب. يقفز ديمترى على قدميه. يدخل سترونتز فى ملابس مدنية).

ديمترى : **(بشغف)** سترونتز يا إلهى، كم أنا سعيد برؤياك.

سترونتز : لم أكن أتخيل ذلك، فلقد واجهت صعوبة للحصول على تصريح ، لقد اضطررت أن أبتكر وسيلة خاصة لأراك بذريعة الاطمئنان على صحتك. وقد انتزعوا منى مسدسى، وقالوا إنها تعليمات جديدة.

ديمترى : **(بضحكة قصيرة)** لقد صادروا كل الأسلحة التى بحوزتى بحجة أو بأخرى. فتم تجريدى من سيفى، وفرغ مسدسى من حشوه، ومدية الصيد أفقدوها حدتها.

سترونتز : **(مزعورا)** يا إلهى، ديمترى، أنت لا تعنى ...؟

ديمترى : نعم، هو كذلك لقد وقعت فى شرك. فمنذ أن جلست على العرش منذ ثلاث سنوات كصبى فى الرابعة عشرة من عمرى وأنا مراقب، وأخذت حذرى من تلك اللحظة، لكننى أخذت على حين غرة.

سترونتز : لكن حراسك!

هل لاحظت الملابس ؟ فوج كرانتزكى العسكرى. فهم قلب وروح الأمير كارل، المدفعية أصبحت غير موالية على حد سواء. فوج أندريف العسكرى هو الوسيط الوحيد المشكوك فيه فى خططهم، ولقد زحفوا حتى يستطيعوا أن يخيموا الليلة. وفوج لونيادى سيصل حتى يستريح فى غضون ساعة أو أكثر.

سترونتز : هم أوفياء بحق ؟

ديمترى : نعم، لكن ولاءهم سيظهر خلال ساعة أو سيكون قد فات الأوان.

سترونتز : ديمترى ! لايجب أن تبقى هنا حتى تقتل! يجب أن تفر بسرعة!

ديمترى : عزيزى سترونتز الطيب، منذ أكثر من جيل يحاول حزب كارل الإطاحة بنا . وأنا آخر تلك الفلول. هل تعتقد أنهم سيتركوننى أفلت من مخالبهم الآن ؟ إنهم ليسوا بلهاء لهذه الدرجة.

سترونتز : لكن ذلك أمر فظيع. أنت تجلس هنا كما لو كانت نقلة فى مباراة شطرنج.

ديمترى : **(واقفا)** أوه، سترونتز ! لو تعرف كم أمقت الموت! أنا لست جبانا، لكنى أريد أن أحيا . فالحياة ساحرة جدا عندما يكون المرء شابا، وأنا لم أذق منها إلا القليل. **(يذهب إلى النافذة)** انظر من النافذة لموطن السحر فى الجبال وأشجار الغابة تغطيها من أعلى إلى أسفل. يمكنك أن ترى جرودفتز عندما فتحت النار على الجميع الخريف الماضى. هناك فوق على اليسار، وبعيدا هناك خلف كل ذلك تقبع "فيينا" . هل زرت "فيينا" من قبل يا سترونتز ؟ لقد زرتها مرة واحدة من قبل، لقد كانت تبدو لى مدينة ساحرة . وهناك مدن جميلة


اللوحة للفنان أليكساندر أنتيجنا

أخرى فى العالم لم أرها. أوه، أنا أريد أن أعيش بحق. فكر فيما أقوله لك، الآن أنا حى وأتحدث إليك، كما تحدثنا مرارا وتكرارا فى تلك الغرفة العتيقة الكئيبة، وغدا سيغتسل خادم سمين، غبى من الدم الذى يلطخه فى ذلك الركن.. أعتقد أنه من المحتمل أن يكون فى هذا الركن.

(يشير إلى الركن الكائن بالقرب من الموقد، (على اليسار)

سترونتز : لكنك لايجب أن تقتل فى دم بارد مثل هذا، يا ديمترى إذا لم يتركوا لك شيئا لتحارب به أستطيع أن أعطيك عقارا من شنطتى والذى من شأنه أن يعجل بموتك قبل أن يلمسوك.

ديمترى : شكرا، لا أيها البطل المحنك . فأنت من الأفضل أن ترحل قبل أن تبدأ، فهم لن يقتربوا منك. لكننى لن أنتحر. أنا لم أر شخصا مقتولا من قبل، ولن تسنح لى فرصة أخرى.

سترونتز : إذن لن أتركك، فسترى اثنين يموتان عندما تحتضر.

(تسمع فرقة موسيقية تعزف على بعد معزوفة الزحف)

ديمترى : إن فوج اندريف العسكرى يزحف، الآن لن يضيعوا وقتا كثيرا **(ينزوى متوترا فى الركن بالقرب من الموقد)** صمتا ها هم قادمون .

سترونتز :**(مندفعا فجأة تجاه ديمترى)** أسرع، لقد خطرت لى فكرة، افتح سترتك .

(يفك سترة ديمترى ويبدو كأنه يفحص قلبه. يدور الباب مفتوحا ويدخل الضباط الثلاثة. يشير سترونتز بيده آمرا بالسكوت، ويستمر فى فحصه. بينما يحدق فيه الضباط).

جيرانتزا : يا دكتور سترونتز، هل تسمح بمغادرة الحجرة؟ لدينا بعض الأمور سنناقشها مع سموه الملكى. أمور عاجلة يا دكتور سترونتز.

سترونتز: (ينظر حوله) أيها السادة، أخشى أن يكون أمرى أكثر خطورة، فعندى أكثر الواجبات خطورة لكى أؤديها. أعرف أنكم ستفدون أنفسكم من أجل أميركم بصدر رحب، لكن هناك بعض الأخطار التى لن تتفادها شجاعتكم.

جيرانتزا : **(بحيرة)** عما تتحدث يا سيدى ؟

ستترونتز : لقد طلبنى الأمير حتى أصف علاجا لبعض الأعراض التى ظهرت عليه . لقد قمت بفحصه. وواجبى هو واجب قاس...فهو لن يعيش أكثر من ستة أيام.

(يغوص ديمترى فى مقعده بالقرب من منضدة متظاهرا بالانهيار. ينظر الضباط إلى بعضهم البعض بحيرة).

جيرانتزا : متأكد أنت؟ إن ما تقوله شىء خطير. ربما تكون مخطئا ؟

سترونتز : **(واضعا يده على كتف ديمترى)** لقد فوضت الأمر لله.

(يستدير الضباط مرة أخرى، يهمسون لبعضهم البعض).

جيرانتزا : يبدو أن أمرنا يمكن أن يؤجل.

فونتنيف : **(موجها كلامه لديمترى)** سيدى هذا هو انتقام السماء.

ديمترى : **(بانهيار)** اتركنى.

(يؤدون التحية ويخرجون ببطء. يرفع ديمترى رأسه ببطء، ثم يثب على قدمه، مندفعا ناحية الباب ومنصتا . ثم يستدير مبتهجا ناحية سترونتز).

ديمترى : لقد خدعتهم، أيتها الآلهة، لقد كانت فكرة عظيمة، يا سترونتز !



اللوحة للفنان جوهان هوميل

سترونتز : **(يقف بهدوء ناظرا إلى ديمترى)** لم يكن ذلك خداعا، ديمترى لقد نظرت فى عينيك فشخصته. حيث إننى رأيت أشخاصا يسقطون صرعى بعد أن عانوا مرضا قاتلا يبدون كذلك.

ديمترى : ليس المهم ما شخصته، لقد أنقذتنى. ففوج لونيادى سيصل إلى هنا فى أى لحظة، وعصابة جيرانتزا لن تخاطر بأى شىء وقتها. لقد خدعتهم يا سترونتز، لقد خدعتهم.

سترونتز : **(بحزن)** يابنى أنا لم أخدعهم.. **(يحملق ديمترى فيه للحظة طويلة)** لقد كان فحصا حقيقيا ذلك الذى قمت به بينما كان هؤلاء البهائم منتظرين لقتلك. ولقد كان تقريرا حقيقيا الذى صرحت به. فالمرض موجود.

ديمترى: (ببطء) هل كان كل ذلك حقيقيا . ماذا قلت لهم ؟

سترونتز : كان كل ذلك حقيقيا. لن تعيش أكثر من ستة أيام.

ديمترى : **(بمرارة)** لقد زارنى الموت مرتين فى مساء واحد. أخشى أن يكون جادا **(بانفعال)** لماذا لم تتركهم يقتلوننى ؟ كان من الممكن أن يكون أفضل من هذا "أن أترك حتى ألبى نداء الموت"

(يتجه ناحية النافذة اليمنى وينظر خارجها، ثم يستدير فجأة)

سترونتز ، لقد عرضت علىّ الآن طريقة لإنقاذى من موت قاس! دعنى أفر الآن من موت أقسى، فأنا عاهل. لن أنتظر الموت طويلا. أعطنى هذه الزجاجة الصغيرة.

(يتردد سترونتز، ثم يخرج حقيبة صغيرة، ويخرج منها زجاجة صغيرة ويعطيها له).

سترونتز : أربع أو خمس قطرات سيتكفلون بما ترنو إليه.

ديمترى : شكرا، والآن، صديقى الحميم، وداعا . اذهب بسرعة. لقد رأيتنى أتحلى بشجاعة ضئيلة، ربما لا أستطيع الاحتفاظ بما تبقى منها، فأريد أن تتذكرنى كشجاع على الدوام. وداعا يا أعز الأصدقاء. اذهب.

(يعصر سترونتز يده ثم يندفع خارجا من الحجرة دافنا وجهه تحت ذراعه، يغلق الباب. يلاحق ديمترى صديقه بنظراته لبرهة. ثم يسرع إلى جانب المنضدة بسرعة وينزع سدادة زجاجة الخمرة. هو على وشك أن يصب الخمر فى الكأس ثم توقف كما لو كانت قد طرأت فكرة جديدة على ذهنه. يذهب إلى الباب ويفتحه منصتا. ثم ينادى جيرانتزا، فونتنيف، شولتز، ثم عاد بسرعة إلى المنضدة، يفرغ السم المتبقى فى زجاجة الخمر، ثم يدس زجاجة السم فى جيبه يدخل الضباط الثلاثة).

ديمترى : **(يصب الخمر فى أربعة كئوس)** مات الأمير، يعيش الأمير **(يجلس)** ذلك العداء القديم يجب أن ينتهى الآن، لم يبق أحد من عائلتى حتى أخاف عليه، يجب أن ينتصر الأمير كارل. يعيش الأمير كارل ! أيها السادة حراس كرانتزكى، اشربوا نخب مليككم القادم.

(يشرب الضباط الثلاثة وهم يتبادلون النظرات)

جيرانتزا : سيدى، نحن لن نخدم أميراً أنيقاً أكثر من سموك الملكى.

ديمترى : هذا حقيقى، لأنكم لن تخدموا أميرا آخر، انظروا أنا أشرب مثلكم.

(يشرب حتى آخر قطرة فى الكأس).

جيرانتزا : ماذا تعنى بقولك إننا لن نخدم أميرا آخر ؟

ديمترى : **(ناهضا)** أعنى أننى سأذهب إلى العالم الآخر على رأس حراس كرانتزكى. لقد أتيتم الليلة لتجهزوا علىّ **(يتأهبون)** لكنكم وجدتم الموت متربصاً بكم. اعتقدت أنه من المؤسف أن تمر الليلة هباء، لذلك لقد قتلتكم، هذا هو كل شىء!

شولتز : الخمر ! لقد سممنا!

(يمسك فونتنيف الزجاجة ويتفحصها . يشم شولتز كأسه الفارغ)

جيرانتزا : آه، السم!

(يشهر سيفه ويتقدم صوب ديمترى، الذى كان جالسا على حافة المنضدة الموجودة فى المنتصف).

ديمترى : أوه، بالتأكيد، إذا رغبت فى ذلك، أنا من المفترض أن أموت مريضا خلال أيام قليلة وبالسم فى دقيقة أو دقيقتين، لكن إذا رغبت أن تواجه متاعب إضافية ضئيلة عند نهايتى، فمن فضلك ابدأ.

(يترنح جيرانتزا ويسقط سيفه على المنضدة، يقع متهاويا للوراء فوق الكرسى وهو يئن يقع شولتز فوق المنضدة، وفونتنيف يستند إلى الحائط. فى نفس اللحظة يسمع اقتراب زحف صاخب. يقبض ديمترى على السيف ملوحا به).

ديمترى : أها ! إن فوج لونيادى العسكرى يقترب! وحراس كرانتزكى المخلصون سيحمون موكبى للعالم الآخر. فليحفظ الله الأمير **(يضحك عاليا)** كولونيل جيرانتزا، لم أعتقد أن الموت... يمكن أن يكون... مسليا جدا.

(يقع ميتا على الأرض).

(ستار)

أفضل 10 عروض مسرحية في الولايات المتحدة الأمريكية

خلال النصف الثانى من كل عام يتم اختيار أفضل العروض والعناصر المسرحية المختلفة التى قدمت أثناء الموسم المسرحى للاحتفاء بها فى فترة أعياد رأس السنة الميلادية، وقد قام الخبراء بتقييم أعمال هذا الموسم والتى عرضت فى الفترة من أول يونيه 2006 حتى آخر مايو 2007، ويتوالى الإعلان عن النتائج من خلال رابطة نقاد وكتاب ومخرجى المسرح الأمريكى بنيويورك ...

أفضل 10 عروض مسرحية :

العرض الأول .. الطائر الأسود Blackbird

وهو عرض اجتماعى للكاتب الاسكتلندى ديفيد هارور David Harrower، وقد قدم هذا العرض لأول مرة فى «مهرجان أدنبره» 2005، وأعيد عرضه فى بريطانيا عدة مرات ، ثم قدم فى «برودواى» هذا العام وأيضا فى عدة مدن أمريكية ، منها سان فرانسيسكو والتى حقق فيها نجاحا ساحقا، وهو يناقش إساءة معاملة الأطفال فى الصغر، واستطاع مخرج العرض «جوى مينتلا» أن يتناول بدقة تأثير هذه الإساءة فى الكبر من خلال علاقة بين شاب وفتاة ...

العرض الثانى .. المنزل النظيف The Clean House

قدم هذا العرض الكوميدى الرومانسى أول مرة عام 2004 وحصل على جائزة أفضل عرض مسرحى .. وأعيد عرضه مرة أخرى هذا العام ونجح فى عدة مدن أمريكية وهو للكاتبة «سارة روهيل» Ruhlويروى حكاية «ماتيلدا» البرازيلية التى تعمل خادمة بأحد بيوت الأثرياء وما تمر به من معاناة نتيجة الطبقية التى مازالت سائدة فى بعض المجتمعات والعرض أخرجته «سوزان جريج» Susan Gregg

العرض الثالث .. ساحل يتوبيا The Coast of Utopia

وهو ثلاثية درامية فلسفية للكاتب والمفكر الإنجليزى توم ستوبارد Tom Stop pard وقدمت لأول مرة عام 2002 بلندن وهى تلقى الضوء على النظرة الفلسفية التى كانت سائدة قبل الثورة بروسيا فى منتصف القرن الثامن عشر، وأعاد المخرج «جاك أوبرير» Jack O'Brier تقديمها ونجح فى قيادة المجاميع على خشبة المسرح بشكل مبهر للتعبير عن الفكرة بأسلوب ميسر رغم صعوبة وتعقيدات ما يقدمه العرض...

العرض الرابع .. مدينة مصبوغة Dying City

وهو رائعة الكاتب الأمريكى «كريستوفر شين» Chris-topher Shinn، وهى مسرحية اجتماعية ذات ملامح سياسية ، عن الحرب فى العراق وتأثيرها على العلاقات الشخصية وفكرة الموت وتأثيرها، ونجح المخرج «بريان جويل» Brian Jewell فى إبراز الحالة النفسية لشخصياته وعمق تأثرها بإجادة كبيرة ...

العرض الخامس .. فروست/ نيكسون Frost/Nixon

والعرض سياسى مشوق عن سلسلة الحوارات التليفزيونية التى قام بها مقدم البرامج الإنجليزى «ديفيد فورست» مع الرئيس الأمريكى ريتشارد نيكسون ودورها المؤثر فى واقعة «ووترجيت» وهو للكاتب البريطانى «بيتر مورجان» Peter Mor-gan وأخرجه مايكل جراندج Michael Grandage ويحتوى العرض على العديد من الإسقاطات السياسية التى أنعشته كثيرا وزادت من تميزه ...

العرض السادس .. الألم والغضب The Pain and the Itch

عرض درامى اجتماعى للكاتب «بروس نوريس» Bruce Norris قدم لأول مرة بشيكاغو عام 2005 وحقق نجاحا كبيرا، فأعيد عرضه بـ «رويال كورت» بلندن وعدة مدن أمريكية، ويناقش العرض ذلك الشر الدفين داخل أفراد أسرة من طبقة فوق متوسطة، وتميزت المخرجة «آنا سبابيرو»Anna spapiro بإدارة الحوارات الأسرية بشكل رائع وأخرجت ما تريده من ممثلى عرضها نفسيا وعصبيا بما يجعلها تسيطر على المتفرج تماما ...

العرض السابع .. وفاة غريب Passing Strange

اجتماعى فلسفى يتناول بعض تجارب شاب أسود متشرد من خلال سفره وتنقله وبحثه عن منزل ينال فيه السكينة وعلاقاته الآثمة التى مر بها، ويشير إلى أن العنصرية ما تزال موجودة فى المجتمع الأمريكى .. أعد النص «مارك ستيوارت»Mark Stewart ومساعدته «هايدى روندوالد»Heidi Rondewald وأخرجته أنى دورسين Annie Dorsen.

العرض الثامن .. راديو جولف Radio Golf

العرض هو الحلقة الأخيرة من مجموعة العروض التى كتبها «أوجست ويلسن» August Wilson والفائز بجائزة «البليتزر» عن تجارب الأمريكى الأفريقى، وذلك عام 1990 وقد نجح المخرج المتجدد «كينى ليون» Kenny Leon فى تطوير هذه النصوص لتغطى تجربة الأمريكى الأفريقى مع بداية الألفية الجديدة، ومحاولاته فى الاندماج هو وأسرته مع الأجناس الأخرى فى المجتمع الأمريكى وخلق نسيج جيد يحقق الطموحات والرغبة فى التفوق والنجاح رغم كل المعوقات ...

العرض التاسع .. المشهد The Scene

عندما تنجح الزوجة الشقراء بسحرها وفتنتها وأسلحتها الفتاكة فى السيطرة على زوجها القوى تكون العواقب غير متوقعة، ما قدمته الكاتبة «تريساربيك» Theresa Rebeck فى هذا العرض وهو من نوعية الكوميديا السوداء شديدة الرمزية .. وقد تفوقت المخرجة «ربيكا بايلا»Rebecca Bayla فى إدخال عناصر متنوعة ومختلفة وتغيير أماكن بعض المشاهد عن النص الأصلى لخلق تنوع يزيد من رمزية وعمق العرض ...

العرض العاشر .. صحوة الربيع Spring Awakening :

تناول الكاتب الألمانى فرانك ويدكيند Frank Wede-kind فى كتابه فى بداية القرن التاسع عشر كيف تم استخدام الازدهار والنضج الجنسى للشباب والفتيات والاتصال الجنسى لقمع المجتمع فى ألمانيا .. فأعد الكاتبان الأمريكيان ستيفن ساترSteven Sater ودنكان شيك Duncan Sheik عرض صحوة الربيع عن هذا الكتاب الذى يحمل نفس الاسم ولكن بشكل جديد ومعالجة ناقشوا فيها مرحلة المراهقة وكان هذا العرض قد أعد وقدم بشكله القديم مرتين بألمانيا عامى 1907و 1916 حتى كانت المعالجة الجديدة التى قدمها المخرج الأمريكى مايكل مايرMichael Mayer وقد استخدم الخلفية الموسيقية كعامل رئيسى بشكل مثير وجذاب...



المصادر :

blog.dispatch.com

www.theaterdatabase.com

جمال المراغى

انتهى أمس

مهرجان جنوب مدريد سمح للجميع بالكلام!

منذ ولادة مهرجان جنوب مدريد للمسرح وهو يحاول أن يعطى دائماً الفرصة لهؤلاء الأشخاص البعيدين عن الاهتمام ، لكنهم برغم ذلك موجودون بكثرة فى مجتمعاتنا، فهو يسعى لبناء مجتمع جديد لا يوجد به مكان للمهمشين الذين يموتون كل يوم جوعاً أو الذين تنتهى حياتهم غرقاً وهم يبحثون عن فرص عمل فى الغرب. وفى كل عام تدور فكرة المهرجان عن مفهوم محدد.. ففى دورته العام الماضى كان عنوان المهرجان "السلام"، أما هذا العام فى دورته الثانية عشرة فإنه يرفع شعار "المحيط الكبير"..

فى كلمة الافتتاح التى ألقاها «خوسيه مونليون» رئيس المهرجان علق على عنوان المهرجان فقال: "نريد بهذا أن نسمح للأشخاص الذين يكونون فى محيطنا بالكلام.. الذين بدأوا فى شغل مكان حقيقى فى المجتمع"، وأضاف:" هذا المهرجان يجعلنا نعمل مع الذين يتساءلون بجدية عن تلك العقبات التى تمنعنا من التقدم خطوات لتوحيد البشر واحترامهم والتعايش معهم. كما أننا نسعى مع هذا الحشد ليوم يكون فيه المسرح طريقة للمعرفة ".

الجدير بالذكر أن هذا المهرجان ينظمه المعهد الدولى لمسرح حوض البحر المتوسط (IITM) الذى أُنشئ فى مهرجان مدريد للمسرح فى أوائل الثمانينيات، ثم فى عام 1989 بدأ طرح فكرة جعله صندوقاً يعمل بإدارة مستقلة يُعنى بالدفاع عن الحوار الثقافى المتوسطى الذى يكون الطريقة المُثلى لتخفيف التوتر فى المنطقة.. وبالفعل بدأ عمله رسمياً عام 1991 كصندوق مستقل، ومنذ ذلك الوقت زاد نشاطه عن 400مشروع فى عدد من دول حوض البحر المتوسط.

أما عن فاعليات مهرجان جنوب مدريد فقد بدأت فى بداية شهر أكتوبر الحالى واستمرت حتى 28 من الشهر نفسه فى عدد من المناطق الإسبانية مثل الكوركون، أرانخويث، خيتاف، بارلا...، وتشترك فيه 28 فرقة مسرحيةً و 52 ممثلاً من كل الدول المشاركة فى المهرجان وهى الأرجنتين، بوليفيا، البرازيل، كولومبيا، كوبا، بيرو، إكوادور، الدانمارك، إسبانيا، البرتغال، الجزائر، المغرب، وتركيا. كما عرضت فيه 8 عروض جديدة تماماً. وكانت هناك مواضيع رئيسية تدور حولها العروض المشاركة فى المهرجان من ضمنها: "المرأة"، "إساءة معاملة الأطفال"، "المهاجرون"، "من يرون العالم من خلال السينما"، "الساحل الجنوبى للبحر المتوسط"، "الذين يذكروننا بقسوة الحرب"، "من يحاولون شرح أفكارهم فى الجامعة"، "مجموعات جنوب مدريد".



وقد بدأ المهرجان بعرض للمخرج الإسبانى المعروف سلفادور تابورا ، والذى يعتبر من أهم المخرجين المسرحيين فى النصف الثانى من القرن العشرين، ويسمى" فلامنكو من أجل ترابياتا " والذى يقول عنه سلفادور:" العرض عبارة عن تصادم يحدث مع أصل الأشياء التى تحيط بنا... فهو نداء للوعى التاريخى".. هو عرض– بحسب قوله – يرتكز على القيمة الشعرية لأغانى رقصة الفاندانجو الإسبانية كتأريخ للحقيقة الشعبية للأغانى. وتُصاحب فاعليات المهرجان نشاطات متعددة كإقامة فصول مسرحية فى جامعة كارلوس الثالث، أسبوع للسينما، حلقات نقاش مخصصة للفرق المسرحية، لقاءات بين المدارس الفنية المختلفة، بالإضافة لحضور ممثلى الدول المشاركة.

وبما أن السينما هى مرآة المجتمع وهى الوسيلة القادرة على جعلنا نسأل أنفسنا كيف يرانا الآخر وكيف نرى أنفسنا؟ ففى أسبوع السينما المقام على هامش المهرجان هذا العام بحث عن التنوع. ويوضح «خوسيه مونليون» فى كلمته: "نحن نريد أن نعرف كيف تُصنع السينما فى البلاد التى تجاورنا.. السينما الأفريقية، سينما شرق أوربا وسينما أمريكا اللاتينية.. فالسينما تعكس الثقافة التى يتركها من يعيشون اليوم معنا خلهم، ومن خلالها يعرف البعض الظروف التى تحمل إنسانا على أن يترك وطنه للبحث عن الثروة فى بلاد بعيدة". ومن جهة أخرى يعطينا هذا الأسبوع الفرصة لنرى أفلاماً غير تجارية.

ومن أهم الضيوف المشاركين فى المهرجان فرقة أودين المسرحية الدانماركية التى أنشأها الإيطالى «أوجينيو باربا» عام 1964.. والتى قدمت هذه الدورة 5 عروض مختلفة أهمها عرض (إتسى بيتسى) وهو عرض كلاسيكى قدمته الفرقة من قبل أكثر من 300 مرة خلال 15 عاماً خاصةً فى أمريكا اللاتينية. كما قدمت عروض (الأخ المتوفى)، (صدى الصمت)، (السجادة الطائرة)، وقامت ببطولة هذه العروض الممثلة الإنجليزية «جوليا فارلى». أما عرض (أبيض كالياسمين) فهو عبارة عن عرض موسيقى لراسموسين الممثلة الأولى للفرقة.

وتعد فرقة أودين الدانماركية واحدة من أكثر الفرق المسرحية المؤثرة فى المسرح الأوربى فى العقود الأخيرة. كما أنها هى التى ابتكرت – مع آخرين– مفهوم «المسرح الثالث».. وهو مسرح لا يبحث عن التسلية ولا عن الدفاع عن نظريات، هو فقط يطرح أسئلة يجيب عليها كل شخص حسب آرائه الشخصية.

ترجمة: **شيرين عصمت**



● إن عرض الاستديو لمشاكل أداء الممثل أمام الجمهور العريض يعتبر شيئاً مهماً ذلك لأن إدراك فكرة أن الممثل هو فنىّ وصانع ماهر يُعد تمهيداً للوصول إلى تقدير حقيقى لفن الأداء. ويعد أحد أسباب جودة وثبات دخل الفنان مع انخفاض تقديره هو أن الجمهور لا يعتبره صانعاً ماهراً؛ لكن شخصية رومانسية، ومن هنا تظل مساهمات الاستديو مهمة حتى يتمكن الجمهور من تصحيح هذه النظرة وهذا الانطباع.



● من تأليف وإخراج سيد فؤاد تقوم فرقة «الحركة» المستقلة حاليا بإجراء بروفات مسرحية « فى بيتنا ثأر» بطولة نرمين رعزع، حمادة بركات، هشام منصور، ويتم تقديم العرض على مسرح الجمهورية خلال يناير المقبل فى إطار مهرجان ينظمه مركز الهناجر للفنون لعروض الفرق المستقلة بإشرافد. هدى وصفى مدير المركز.



إلمر رايس الأمريكى الذى وظّف القانون فى خدمة المسرح

■ د. سامى صلاح

إلمر رايس (Elmer Rice) (1892 - 1967): مؤلف مسرحيات أمريكى درس القانون، بدأ فى 1914 بمسرحية تجريبية «أمام المحكمة On Trial» استخدم فيها مشاهد تذكر من الماضى. واستخدم معلوماته القانونية فى عدة مسرحيات، وفى خلافاته مع المسارح وفى القضايا التى كرس نفسه من أجلها من الماركسية فى الثلاثينيات إلى «الاتحاد الأمريكى للحريات المدنية» American Civil Liberties Union، وحارب الرقابة، وكون هو وأربعة مؤلفين فرقة «مؤلفى المسرحيات» "Play wright's Company" فى 1938، وعارض فيما بعد هجوم السيناتور جوزيف مكارثى (Joseph Mccarthy) على فنانى المسرح. وتعكس مسرحياته اهتمامه بالتجريب، مشاهد واقعية ودراما «احتجاج». وتعتبر مسرحيته التعبيرية «الآلة الحاسبة» The Adding Machine (1923) أفضل أعماله، والتى تلاها بـ «مترو الأنفاق» Subway، «فتاة الأحلام» Dream Girl، ومشهد الشارع Street Scene. وتوالت مسرحياته التحريضية «نحن، الشعب» We, the people، و«يوم الحساب» (الدينوية) Judgment Day، و«بين عالمين» Between Two Worlds، ومنظر طبيعى أمريكى American Landscape وغيرها، وقد سرد تجاربه فى كتابين: «المسرح الحى» Living Theatre (1959) و«تقرير الأقلية» Minority Report (1963) ودعا فيهما – كعادته كمثالى ليبرالى – إلى الحرية الفردية من كل أشكال الطغيان.

والمسرح الحى الذى كان إلمر رايس أول من بادر بدراسته فى كتابه المذكور، يستحق أن نورد فكرة موجزة عنه:

«المسرح الحى» "The Living Theatre" (الولايات المتحدة): عندما قام الرسام چوليان بيك (Julian Beck) (1925 - 1985) وزوجته «چوديث مالينا» (Judith Malina) (1926 -) بتأسيس «المسرح الحى» فى 1948، افتتحا، أو دشنا، الحركة التجريبية لـ «خارج / برودواى» "Off/Broadawy" فى نيويورك.

و«جوديث مالينا» من أصل ألمانى، وقد تأثرت فى إخراجها لبعض أعمال المسرح الحى بـ «إرفين بيسكاتور» (Erwin Piscator) وبريخت (Brecht). وهى ممثلة أيضاً، ومازالت تمارس التمثيل حتى اليوم؛ فمثلت فى عديد من المسرحيات والأفلام الألمانية والأمريكية، وكان آخرها «أوبريت» مع فرقة «لاماما LAMAMA» فى عام 2006.

ومع أكثر الفرق الطليعية تأثيراً وأطولها عمراً فى التاريخ الأمريكى، أصبح آل بيك رواداً للتجريب المسرحى الذى كان له أن ينطلق ويزدهر خلال الستينيات.

كان «المسرح الحى» يسعى منذ البداية إلى تزاوج الثورية المتطرفة السياسية والجمالية. وقال بيك: «إننا نصر على التجريب الذى كان صورة لمجتمع متغير. لو كان للمرء أن يقوم بالتجريب فى المسرح، فيمكنه أن يقوم بالتجريب فى الحياة».

وقد اتخذ هذا المبدأ تنوعاً من الأشكال أثناء نمو الـ «م.ح» (المسرح الحى)، لكن نظرة آل بيك الفوضوية والداعية للسلام ورفض حمل السلاح



ظلت مستمرة ودائمة. بدأ المسرح بتقديم مسرحيات لپول جودمان Paul Goodman وجرترود شتاين (Gertrude Stein) ولوركا (Lorca) وبيرانديللو (Pirandello) وكوكتو (Cocteau) وبريخت؛ سعياً وراء ما هو «مضاد/ للواقعية anti-realism» التى يمكن أن تتناغم مع التوهج المعاصر للفنون البصرية والموسيقى.

ولم تجد المجموعة مقراً دائماً للعرض حتى 1959، وفقدته بعد أربع سنوات عندما قامت «مصلحة الدخل القومى Revenue Service بإخلائهم لعدم دفعهم للضرائب. كانت عروضهم الأولى المميزة قبل الإغلاق متأثرة بعمق بكتاب آرتو، «المسرح وقرينه» Le Theatre et son double، بما فى ذلك عرض الصلة The Connection لچاك جليبر (Jack Gilber) (1959)، عن بطل مدمن ينتظر ما وعد به من علاج؛ و«الإنسان هو الإنسان» Man Is Man لبريخت، و«سجن السفينة الحربية» The Brig لكنيث براون (Kenneth Brown) (1963)، وهى توثيق مفصل للروتين اليومى الوحشى لطاقم سجن سفينة حربية تابعة للولايات المتحدة فى اليابان، والتى كانت عرض الفرقة الأخير فى نيويورك. وبتحديهم لأوامر «مصلحة الدخل القومى (IRs)» بترك المبنى، قدمت فرقة «المسرح الحى» عرضها الأخير لـ «سجن السفينة الحربية» فى مسرح مقفل؛ واضطر المفترجون لتسلق النوافذ لمشاهدته! ومن سبتمبر 1964 إلى أغسطس 1968 عرض الـ «م.ح» فى أوربا فقط، مركزاً على أعمال يتم صياغتها من التدريبات وقطع الارتجال، ويتم خلقها بشكل جماعى.

وتتوج هذا التجريب فى عرض «الجنة الآن» Paradise Now (1968)، وهو رحلة روحية وسياسية للممثلين وللمتفرجين. وساعدت جولة إلى أمريكا فى 1968 فى إقناع آل بيك أنهم لم يعودوا يريدون أن يعرضوا أمام جمهور الطبقة الوسطى، لكنهم يفضلون أن يعملوا فى الشوارع مع الناس. وبعد عودة قصيرة إلى أوربا، رحلت الفرقة إلى البرازيل فى 1970 وبقيت 13 شهراً تقوم بالتجريب مع الخلق الجماعى قبل أن تعود إلى الولايات المتحدة لتعمل مع عمال المناجم وعمال صك الصلب فى «بطرسبرج». ثم عادوا إلى أوربا ثانية من أجل مزيد من الاستكشاف فى الشكل والتمثيل المسرحى. وفى 1984 استقر الـ «م.ح» فى نيويورك. ومنذ وفاة جوليان بيك، واصلت الفرقة تحت إدارة جوديث مالينا وهاون رزنيكوف Hanon Reznikov.

وبعد أكثر من 25 عاماً، وجد الـ «م.ح» مقراً فى مانهاتن، مسرح شبيه بالجراج فى الشارع الثالث شرق، لكنهم اضطروا فى 1993، بعد ثلاث سنوات ونصف، لإخلاء مقرهم فى «إيست فيلاج» East Village بسبب قانون المساكن، ومرة أخرى عادوا إلى التجول. وقدمت الفرقة مسرحيات مبنية على شعر، وعلى صور للتعاون مع أشخاص بلا مأوى من المناطق المجاورة، وعروض شوارع سنوية. وقد تم صف أعمال وأفكار آل بيك فى كتاب أصدره بيك فى 1972 بعنوان حياة المسرح The Life of the Theatre، و(كتاب يوميات 1974 - 1975) لـ «مالينا» (1984).

مسرحنا

السنة الأولى - العدد 16- الاثنين 29 /2007/10

3 دقات



جماعة «سفينة نوح».. فن الحكى ممسرحا

«على الشباك» بين الحكى والتشخيص

على مسرح روابط بالقاهرة قدمت جماعة «سفينة نوح» عرضا حكائيا ممسرحا تحت عنوان " على الشباك " تأليف أحمد عبد الكريم، إخراج تَامر محمود .

وجماعة «سفينة نوح» هى مجموعة من الفنانين السكندريين تعمل فى إطار المسرح المستقل وقد تبنت الجماعة منذ تأسيسها فى بداية عام 2002 فن الحكى، وعملت على تطويره وإيجاد طرق جديدة تساعد على إحياء هذا الفن مستعينة بالفولكلور والتراث الشعبى ودراسة الأساطير فى منطقة البحر المتوسط وذلك من خلال أبحاثها وترجماتها والعمل التنموى الاجتماعى داخل مدينة الإسكندرية والتى هى نطاق عملها الأساسى فى محاولة منها للتواصل مع رجل الشارع ونبض الحياة المصرية.

النص – بنية سردية حكائية

مفتتح النص الحكائى «على الشباك» «إنه فى سنة 1812 قال ناظر المالية «السلطة السياسية الحاكمة» لرئيس البلدية «السلطة الإدارية المحلية» : إن إكراميات شيوخ الطريقة «سلطة مشايخ الصوفية ـ وليس علماء الدين» أصبحت عبئا على ميزانية النظارة ودى حاجة ما يتسكتش عليها، وعليه استشار رئيس البلدية مستشاريه الذين كان ردهم : شيوخ الطريقة وظايفهم كتير من أهمها تصبير الرعية على جباة الضرائب والرزية اللى بيلمو الناس للجهادية ثم إحنا بنرضى مشاعر الناس والناس مشاعرهم مع شيوخ الطريقة»

هكذا ـ من خلال بنية سردية حكائية تحوى فى أحشائها حوارًا قصيرًا ـ يطرح مفتتح النص العلاقة الشائكة الجدلية بين السلطة السياسية وسلطة شيوخ الطريقة التى تعاون السلطة الحاكمة عن طريق تصبير الرعية على ما يلاقونه من عنت ومصائب ورزايا رجال التنفيذ للقرارات السياسية سواء كانوا جباة للضرائب أو «رزية» يجمعون ويلمون ويسوقون الناس «للجهادية»، وهى علاقة تجمع بين التوافق والتعارض ولكن الناس/ الجماهير ـ يتعاطفون مع مشايخ الصوفية، ومن ثم تنقلب السلطة السياسية على سلطة مشايخ الطريقة وتأمر المنادى أن يقوم بالتنديد وبذم أعمال شيوخ الطريقة : «يا جموع الرعية اصحو ليّه شوية ـ أنا جاى أقول الحقيقة عن أعمال شيوخ الطريقة»، ويفشل كل من القطبين القطب السياسى الحاكم والقطب الصوفى المزعوم فى إقناع الناس / الجماهير ـ ومن ثم لم يدفع الثمن إلا "الناس الغلابة" فكم قاسوا من كثرة الشهداء ـ جبروت البلدية ـ ضيق العيش والواجب الوطنى والحق الإلهى المقدس المزعوم نحو شيوخ الطريقة . وينقلنا النص الحكائى إلى شخصية «شبه أسطورية» وهى شخصية أم على صاحبة بوسطة شاى وش الجبانة «كانت أحسن واحدة تفت العيش فى اللبن لذلك اعتبروها من الأشراف» ومن خلال الحكى يقدمها النص على أنها لا تخاف، كذلك يحكى النص الحكائى عن حياة "أم على" فى وش الجبانة «حيث الموت» متجسدا فى القبور ، كذلك ـ وهذا هو المهم ـ قربها من شيوخ الطريقة ومن ثم «راحت فى يوم لشيخ مشايخهم وقالت له على ثلاث حاجات :

إنها مش ممكن تصدق كلام المنادى عن شيوخ الطريقة

ودى كانت مشكلة عندها حمارة مرضانة مكلفها علف وشعير على الفاضى

برده مشكلة وهى ابنها على اللى لا شغله ولا مشغله

والمطلوب : دعوة ولا دعوتين لاجل تنوله البركات والدعوات وربنا يهديه وتتعافى الحمارة المرضانة».

«رد شيخ الطريقة على ده كله : روحى يا بنتى واللى فيه الخير يقدمه ربنا»

ويطرح النص تاريخا آخر « 1825» ليقنعنا بالتوثيق الحقيقى الفعلى أو الافتراضى ويخبرنا عن ثورة «أم على» على ابنها لتكاسله وتقاعسه ونومه بعد الظهيرة «ما يفرقش حاجة عن حمارة الدار المرضانة» وأنها فضحت بين الجيران بعد ما سماه الناس «على الشباك» من كثرة ما قفز من شبابيكهم سارقا الفروج والخضار والمتاع، وأفلت «على» من هذا المأزق بوضع الشطة والفلفل الأسود المعجونين بماء «القلة» ومن ثم فقد نجح «على الشباك» فى أن يجعل شيخ المشايخ يتنبأ له بأنه سوف يكون تاجر حمير «سلطة رأس المال» ثم أصبح على ـ فى تاريخ تال مرقوم ـ شيخ تجار الحمير واستعان للمحافظة على أمواله التى لا تعد ولا تحصى بمجموعة «ولاد رزيه فهلوية وأونطجية ـ ولاد الجنية» ـ أدوات سلطة رأس المال ـ ويتابع النص الحوادث التى تصل فى النهاية إلى حيلة «على الشباك» فى أن يصبح محبوبا وأسطورة بين الأعيان ووجهاء البلدية ، ودخولا إلى القرن العشرين كان مقام سيدى «على الشباك» ـ ولى أولياء الله الصالحين فى نهاية طريق وش الجبانة ـ الموت والقبور.

وظيفة الاخراج فى عملية المسرحة والتجسيد المرئى للحكى.

اتكأ المخرج على كل من الحكى والتشخيص ـ والتقطيع إلى مشاهد حكائية قصيرة ومتعددة مستفيدا من فن المونتاج السينمائى، كذلك استفاد المخرج مما يطلق عليه «الممثل الكرتونى» الذى يستلهم بدوره «الممثل الدمية» والذى نجح فى تنفيذه بعض الممثلين من شخصيات ولاد الجنية مثل أحمد سعد، كذلك تم توظيف تقنية التثبيت اللحظى للمشهد المرئى «الكادر الثابت» فى تأكيد دلالة المشهد وكذلك فى الانتقال الموثق من مشهد إلى آخر ، واعتمد ـ ربما مرغما ـ على مسرح فقير ـ فى إمكاناته وفى ديكوره وفى ملابسه وفى إضاءته حيث تم توظيف ثلاث مناطق مضيئة فقط ـ اثنتين أماميتين يمنى ويسرى وخلفهما منطقة تمثل رأس المثلث ومع ذلك كله كان هذا العرض الفقير ـ تقنيا وإبهاريا ـ غنيًا وثريًا فى مضمونه ورسالته ، حيث تم التعويض من خلال الاتكاء على فن التشخيص وعلى الممثل ككيان حى يدخل فى علاقة حميمية مع المتفرج. كذلك اعتمد المخرج على توظيف الكوميديا الشعبية فى بعض المشاهد. كذلك تم طرح بعض الأنماط الاجتماعية التى تلقى قبولا من المتفرج الشعبى مثل نمط الفرد الذى له ميول نحو الجنسية المثلية ـ شاذ جنسيا ـ والذى نجح فى تجسيده ببراعة الممثل الموهوب أحمدالصاوى وذلك دون مبالغة أو افتعال مصطنع كذلك وظف المخرج عنصر الموسيقى لـ محمد حسنى فى إضفاء روح الدعابة على كثير من المشاهد ومن ثم كانت الموسيقى ـ على وجه العموم ـ تتوافق وتتناغم مع روح العرض ورسالته. كذلك استلهم المخرج ووظف إحدى تقنيات «المسرح الوثائقى» وذلك من خلال التواريخ المرقومة كذلك التكرار المنوع لبعض التقريرات والمعلومات الوثائقية بهدف التأكيد وإيقاظ وعى المتلقى ـ ورغم ذلك لم يستفد كثيرا من تعدد تقنيات وأدوات المسرح الوثائقى ـ ربما لفقر الإمكانات .

وقد اجتهد العنصر البشرى الحى«الممثلون» فى وظائفهم الأدائية؛ ففى وظيفة الحكى نجح كل من «أرسانى عبيد وأحمد الصاوى» فى تفعيل وتجسيد الحكى فى سلاسة وخفة ظل دون مبالغة أو افتعال، وفى وظيفة التشخيص نجح كل من «أحمد سعد وراى على وجاكلين يوسف وخلود عيسى وأمين نبيل ومحمد عادل فى دور الدرويش المقعد الزاحف» ، فقد اجتهدوا جميعا فى تشخيص أدوارهم التى ربما تتعدد للبعض منهم، ويحيل ذلك ويشير إلى جهود «ورشة ممثل» سابقة على العرض ، ومن ثم توافرت روح الجدية والإخلاص.

حمدى عبد المنعم

● على خشبة مسرح الطليعة يتم حاليا تقديم العرض المسرحى «الرقص مع الزمن» عن «أغنية التم» لتشيكوف، إعداد وإخراج أحمد إبراهيم، تمثيل منير مكرم، محمود مسعود وذكر محمد محمود «مدير مسرح الطليعة» أن الفرقة تقوم حاليا بالإعداد لتقديم عدد من العروض المسرحية الجديدة لمجموعة من المخرجين المتميزين فى إطار خطة طموح لتشغيل قاعتى العرض المسرحى بالطليعة طوال العام.

القاتل خارج السجن أم نحن الذين بداخله ؟!

ضمن عروض التصفية الأخيرة لمهرجان ساقية الصاوى المسرحى الخامس قدمت مسرحية (القاتل خارج السجن) لفرقة (رحيل) ، والمسرحية من تأليف محمد سلماوى ، وإخراج محمد عبد السلام ، والمسرحية نشرت عام 1985.

على خلفية عبارة عن بانوراما سوداء كبيرة رسم عليها عنكبوت ضخم مد خيوطه ليحوط المسرح بأكمله كسيطرة وهيمنة منه على المكان، تدور أحداث المسرحية داخل أحد السجون والذى يجمع بين جدرانه شرائح مختلفة من المجتمع؛ فهناك تاجر المخدرات العتيد المعلم حميدة (أحمد تمام) وتابعه جلال (محمد عويس) ، وهناك إثنان من القتلة هما عباس (محمود جمال) الذى قتل زوجة أبيه فى شجار بينهما حول ميراث صغير، ولكن معاناته تكمن حقيقة فى أن المحامى أنقذه من حبل المشنقة باختلاق فرية سوء سلوك زوجة أبيه، وهذا يؤدى إلى التخفيف من حكم الإعدام إلى الأشغال الشاقة ، وهناك العامل أحمد (محمد عبد السلام) الذى يقتل صاحب المصنع الذى يعمل فيه من أجل المعاملة السيئة التى يمارسها هذا الرجل الرأسمالى الجشع على عماله فيجعل منهم عبيدا ، تثور ثائرة العامل ويرى من نفسه محررا للعبيد ويقرر القضاء على هذا الرجل الظالم الطاغية وبالفعل يقوم بقتله.

ولكى تكتمل التوليفة الكاملة لمجتمع سلماوى داخل السجن، فنجد بجوار تجار المخدرات والقتلة، المسجون السياسى، وقد اجتمع فى هذه الفئة اثنان معتقلان على ذمة إحدى القضايا السياسية وهما الشاب مجدى (أحمد أسامة) المعيد فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، وأستاذه يوسف (تامر البحيرى) والذى تعلم الأول على يديه الكثير حتى يكتشف زيفه فى النهاية ، ويعلم الشاب أن أستاذه يوسف هذا مجرد أكذوبة، متواطئ وعميل لسلطة فاسدة تفرج عنه فى نهاية الأمر فيغوص الشاب فى عالم المخدرات كمحاولة منه لتغييب ذاته عن الواقع المرير ، ووسط هذا المجتمع الذى يجمع فى كنفه فئات مدانه من قبل السلطة يظهر نبيل (أحمد على) والذى يقبض عليه بتهمة " القتل مع سبق الإصرار والترصد " فى جريمة لم يرتكبها وربما لم تقع أصلا ؟!! فليست هناك جثة ولا حتى اسم لقتيل، ويعانى نبيل طوال الأحداث فى محاولات يائسة لإقناع المحققين أنه برىء لم يفعل شيئا ، ولا يعلم شيئا كذلك عن الجريمة الوهمية التى يتحدثون عنها ، ولكن المحققين والقضاة فى الوقت نفسه، يطلبون منه تحديد اسم القتيل ودوافع القتل وكيفيته وزمانه ومكانه وظروفه ويمارسون عليه التعذيب العقلى لكى يعترف بارتكاب جريمة لا يعرف عنها شيئا ، ويتم ذلك فى مشهد يضع المخرج فيه دلالة تقليدية ساذجة لاختلال الموازين التى تحكم المجتمع حين يضع ميزانا ترجح فيه كفة عن الأخرى .. ولكن نبيل يصمد أمامهم ويرفض أن تنكسر إرادته تحت وطأة الإرهاب والتهديد وسطوة السلطة وتعذيبها له بكل وسائل التعذيب والإرهاب .. حتى يؤمن الجميع فى السجن بقضيته وببراءة هذا الرجل، وبزيف السلطة وجبروتها وبأنهم سيشنقون الواحد تلو الآخر إذا لم يخرجوا عن صمتهم ويتركوا سلبيتهم التى ستودى بهم لا محالة ، وبأن الظلم قد يجعل من برىء مجرما حين يتعرض للقهر والتعذيب بلا سبب ، وهكذا يعلن نبيل " السجن ده هو قلب الدنيا ، الدنيا اللى أنا دخلتها وعرفت حقيقتها .. حقيقة الظلم والقهر ... ، ثم يتم إعدام أحمد والإفراج عن نبيل لعدم كفاية الأدلة وعدم وجود شيء ضده فيعلن نبيل لنا فى النهاية أن الحل فى أيدينا نحن وليس فى أيدى الآخرين : " العبرة فينا إحنا .. عرفنا طريقنا ولا لأ ؟ .. لقينا نفسنا ولا لأ ؟ .. علشان نعرف نخرج من السجن .. السجن اللى جامعنا كلنا .

وهكذا تنتهى المسرحية بعد أن ينزل المخرج ببعض الكلمات المسجلة وغير الواضحة والتى لم نميز منها شيئا، وقد شارك أيضا فى المسرحية (محمد عبدالله فى دور الشاويش عبد المعطى، محمد المليجى فى دور الشاويش عبد العاطى ، ياسر كامل فى دور عبد القادر مأمور السجن ، وإبراهيم حافظ فى دور أبو السعود بك) ..

والمسرحية عموما تحمل مضمونا استطاع المخرج وبعض ممثليه أن يتمكنوا من إيصاله للمتفرج وذلك فى حدود إمكاناتهم المتواضعة، وأقصد هنا وفى الأساس الإمكانات المادية فى توفير الشكل المناسب وطريقة تصنيع الديكور والانتقال بين المناظر فى سهولة ويسر ودون تعقيد ، وكذا على مستوى بعض الأدوار الصغيرة والتى لم تأخذ حقها الكافى من التدريب والحفظ ؛ فأثرت على الإيقاع العام للمسرحية .. ولكن فى النهاية هى إحدى المحاولات الدؤوبة والمتواصلة لفرقة من الفرق الحرة وهى فرقة " رحيل " والتى تأسست سنة 2003 على يد مخرجها محمد عبد السلام ، وقدمت العديد من المسرحيات وشاركت فى العديد من المهرجانات، كمهرجانات الشباب والرياضة، ومهرجان المسرح العربى 2006؛ والذى نظمته جمعية هواة المسرح على مسرح العرائس ، وأخيرا فى مهرجان الساقية المسرحى فى دورته الخامسة ، وهذه الفرقة كغيرها من الفرق الحرة والتى تحاول جاهدة أن تجد لها مكانا على الساحة المسرحية رغم كل الصعوبات التى تواجهها دائما ..

خالد حسونة

طقس مسرحى لكن اللغة العربية ضعيفة



شاهدت لك عرض (أحدب نوتردام) من تأليف الكاتب الفرنسى فيكتور هوجو ، وإخراج وسام المدنى فى إطار عروض مهرجان الساقية المسرحي وقدمته فرقة الـ(V I P) المسرحية وهى إحدى فرق جامعة حلوان التى تعد العدة لتكون إحدى الفرق المسرحية الحرة من خلال نص من أروع ما كتب فيكتور هوجو ، وقد قدمت الفرقة مسرحيتها على مسرح النهر بالساقية .. وبداية نتوقف عند نقطة مهمة وهى إعداد النص المسرحي والذي قام به أعضاء الفريق وكأن الصراع بين المؤلف والمخرج المسرحي والذى احتدم فى القرن العشرين خاصة فى نصفه الثانى بات جليا فى هذا العرض حيث تستطيع أن تقرأ بسهولة شديدة .. أن شرط وجود أحدهما هو نفى للآخر .. أو ذلك الفصل التعسفى بين النص الدرامى وبين الأداء التمثيلى لهذا النص المعد ليحول إلى عرض مسرحى أمام الجمهور .. وقد وقع وسام المدنى فى خطأ الإعداد لنص قوى البنية دراميا، وأعتقد أنه فعل ذلك إما لتخفيف جرعة الدراما وتسهيل إخراج العرض ، ومن ثم أصبح رسم الشخصية الدرامية أحيانا يتجه إلى منحى لم يقصده فيكتور هوجو نفسه؛ كما فى شخصية إيزاك الشحاذ ، وعلى هذا النحو ظهرت بعض الأدوار بشكل سطحى أحيانا وبعضها ليس لها وجود يذكر فى تحريك مياه الأحداث .. بدأ العرض باستعراض لطقوس الكنيسة، وكذا استعراض حالة العامة داخل وخارج الكنيسة، وتلا ذلك تقديم شخصية الأب فرولو؛ تلك الشخصية المحورية عند فيكتور هوجو فى ملمح سريع، من خلال بعض المشاهد السريعة نستطيع أن نكتشف سطوة هذا الأب على أعضاء الكنيسة المغيبين بلا فعل يُذكر طوال العرض المسرحى، ثم ننتقل إلى قصة الحب بين القائد فيبوس وأزميراندا الراقصة الشعبية، ثم يلى ذلك تقديم شخصية الأحدب والتى قدمها المخرج وسام المدنى بنفسه، ولتأكيد حالة التناقض عند هذا الأحدب ما بين الداخل والخارج استغل المكياج فى تقسيم وجه الأحدب إلى قسمين : الأبيض والأسود؛ ليدلل بشكل مباشر على الشخصية منذ ظهورها مما لم يترك لنا فرصة التخمين لاكتشاف تركيبة هذه الشخصية إلى أن يقوم الأب فرولو بتدبير مقتل القائد فيبوس لكى يصل إلى أطماعه فى الراقصة أزميراندا ، وفى محاكمة صورية يقوم بها بنفسه يصدر الحكم بإعدامها مشركا فى ذلك الشحاذ إيزاك فى شهادة زور وبعض أعضاء الكنيسة المغيبين.. ووقت تنفيذ حكم الإعدام تنشق الأرض عن أحدب نوتردام الذى يستطيع تخليص أزميراندا من يد الأب فرولو وينطلق بها إلى حيث يسكن فى الكنيسة بعيدا عن أنظار الجميع ؛ لنرى الوجه الآخر لهذا الأحدب الحنون؛ ولأن الرياح تأتى بما لا تشتهى السفن يصل الأب فرولو وأعوانه ويقوم بقتل أزميراندا أمام الجميع ، وأمام هذا الموقف نكتشف الوجه الأسود للأحدب الذى يثور ويقوم بقتل الأب فرولو، وتنتهى المسرحية بنهاية مأساوية دامية بقتل الأب وأزميراندا والأحدب ليعم الحزن أرجاء المسرح وينهض الحفار ومعاونه ليقوما بدفن الجثث وكأن شيئا لم يكن، وليدلل لنا المخرج على ثبات المياه الراكدة عند العامة .

والمشاهد للعرض يستطيع أن يلمس المجهود الذى بذله جميع من شارك فيه؛ حيث استطاعوا المحافظة على إيقاع العرض وانضباطه؛ إلا أن هناك مشكلة النطق الصحيح للغة العربية .. حيث نستطيع أن نلمس مدى مشقة الجميع فى نطق اللغة العربية .

بينما لعبت الموسيقى والمؤثرات دورا مهمًا؛ خاصة فى تشخيص طقس الكنيسة ، والمساهمة الفعالة فى تصعيد بعض المشاهد دراميا .

وأيضًا الإضاءة لعبت دورا آخر؛ حيث استطاعت إظهار حالة الرتابة والقتامة داخل الكنيسة .

أما الديكور فقد كان فقيرا بعض الشىء، سمة عروض الفرق الحرة، وهذا طبيعى لنقص الإمكانات المادية .

فى حين استطاع المخرج وسام المدنى تحريك الممثلين ببراعة، والمحافظة طوال العرض على الإيقاع دون ملل، وكذا تقسيم المسرح ببراعة إلى منطقتين للتمثيل ، ومن المشاهد التى تحسب له مشهد دخول أزميراندا إلى ساحة الإعدام ومعها العامة .

وقد قدم العرض مجموعة كبيرة من الممثلين منهم : مصطفى محمود « فرولو» ، هانى عبد الناصر « إيزاك » ، وسام المدنى «الأحدب »، أحمد حسنين «فيبوس» ، وإنجى جلال « أزميراندا » ، وأيضا .. خالد عبد العزيز ، محمد باسم ، أحمد سمير ، محمود عبد العزيز ، محمود عادل، هبة حسام ، آية محمد .

نستطيع القول - أخيرا - إنه عرض جيد برغم بعض الأخطاء ، كما أنه محاولة طيبة لإثبات الذات لفرقة الـ V I P المسرحية التى حصلت على مركز أول فى المهرجان المسرحى بجامعة حلوان هذا العام، وللفرقة تجارب سابقة فى تقديم عروض مسرحية مثل « الملك لير ، ومأساة الحلاج» ومما يدعو للدهشة أنها جميعا باللغة العربية !!

محمد حسنى

سندريلا ... لا مزيد



الرجاء السيطرة على الأطفال .. الرجاء ضبط الأطفال .. الرجاء .. بهذه التحذيرات تدخل إلى عالم العرض المسرحى "سندريلا"، الأطفال منتشرون فى كل مكان، يصنعون حالة من البهجة والفوضى أيضا، منهم من يأكل، وهذا آخر يخطف شيئا من أخية، وهذا ثالث ... والآباء والأمهات يحاولون بقدر الإمكان تنفيذ التعليمات التى تلقى على مسامعهم بضرورة السيطرة على الأطفال، ولكن كيف يسيطرون عليهم ..

هل هذا ما يجب أن نناقشه أم أنه من الأجدى مناقشة عرض "سندريلا" والذى كتبه أحمد عبد الرازق، وأخرجته بتول عرفة فى ثانى تجربة إخراجية لها بعد عرض "سوء تفاهم" لألبير كامى والذى قدمته ضمن عروض الدورة الأولى لمهرجان المخرجة المسرحية، وحصلت به على بعض الجوائز..

يدور العرض المسرحى، كما هو واضح من اسمه "سندريلا" حول القصة الشهيرة فى الأدب العالمى.. هل لابد لى أن أحكى لك العرض؟!.. أعتقد أنه لا يوجد بيننا من لا يعرفه، وطبقا لهذه الافتراضية قدم لنا العرض نفسه، فهو يرصد لنا مسرحيا قصة سندريلا .. ولا مزيد .. والغريب فى الأمر أن الدعاية والبوسترات قد كتب فيها أن العرض من تأليف أحمد عبد الرازق، فما هو الجهد الإبداعى الذى قام به الرجل لكى يسمى تأليفًا؟! كل ما فعله هو محاولة بريئة لمسرحة قصة سندريلا، والتى أعتقد أنه رجع إليها فى كثير من معالجاتها السابقة، نثرية كانت أم مرئية أم مسموعة، وقد ظهرت هذه المحاولة كما لو كانت المادة الخام للقصة الأصلية والتى لم يمر عليها أية أزمان تغير من ملامحها، اللهم إلا إذا اعتبرنا المساجلات الكوميدية التى قام بها الحاكم/ يوسف داود، والحاجب/ علاء مرسى، هى ونظائر ذلك لدى الأم/ نهير أمين وابنتيها وفاء السيد، وإيمان سيد، من قبيل التجديد ويمكننا أن نطلق عليها معالجة جديدة لقصة سندريلا، لقد شاهدنا العرض وخرجنا منه دون أن نرى سندريلا التى كنا نتوقعها، وكل ما فعله العرض هو تذكيرنا بالقصة، هذا إذا كنا قد نسيناها، فالأجواء ليست سحرية، والأداء التمثيلى يتم بشكل نمطى، يوسف داود يمثل بطريقته المعتادة التى نعرفه بها، وعلاء مرسى بذل جهدا كبيرا فى محاولة إضحاكنا، نجح فى ذلك مرة وأخفق أخرى، وهناك محاولات إضحاك أخرى ولكن يغلب عليها طابع المبالغة؛ مما يجعلك تنصرف عنها بمجرد رؤيتك للأختين "وفاء السيد، إيمان سيد"، وهناك حالة حب بين "سندريلا" و"الأمير" قدمها العرض بطريقة لا تناسب الأطفال، إنها حالة حب وعشق وغناء ربما تناسب الكبار، أو ربما لا تناسب أحدا على الإطلاق، فلم يعد أحد يعبر فنيا عن الحب بهذه الطريقة، كتلك التى رأيناها والتى شاعت فى الأفلام المصرية القديمة والتى يظهر فيها البطل وهو يغنى رؤيته لحبيبته، ويغنى بعد ما رآها، هذا وقد رأيناه يغنى أيضا من قبل استعدادا للقائها، هذا هو الحال بالضبط الذى رأينا عليه "أحمد شامى" أحد أعضاء فريق «واما» الغنائى، لقد جاء إلى هذا العرض ليغنى لا أكثر، وأغنياته التى أداها داخل العرض هى أغنيات تطريبية وليست أغنيات للأطفال، أغنيات عن الحب، العشق، الخيال،... ترى ما فائدتها فى عرض يقدم للأطفال، وإذا ما أتينا للملكة جمال مصر "فوزية محمد" التى قامت بدور "سندريلا" نستطيع أن نلمح بداخلها بريق موهبة ما، بالرغم من أنها لم تظهر فى هذا العرض، هى فقط مؤدية جيدة كما طلب منها، حركتها قلقة على خشبة المسرح، تماما كحركة أحمد شامى، هناك مسافة تفصلهما عن الجمهور، إنهما يمثلان – داخل عرض مسرحى للأطفال – وكأنهما فى عالم آخر ليس إيهاميا فقط ولكنه منعزل عن عالم الأطفال.. وإذا ما بحثنا داخل هذا العرض عن أية عناصر تربوية جمالية أو حتى خاصة بالإبهار، فلن نجد كثيرا ما يناسب الأطفال بالقدر الذى يمكننا من مناقشة العرض على أنه أحد عروض الأطفال، هل تكفى أن تكون القصة التى يدور حولها العرض المسرحى عن سندريلا لكى نصفه على أنه للأطفال؟ أين وسائل الإبهار مرئية كانت أو مسموعة، وهذا الاحتكاك الحميمى بالأطفال لماذا لم نره، كل ما رأيناه هو تعليمات الأمن بضرورة السيطرة على الأطفال.. لقد جاء هؤلاء الأطفال إلى المسرح لكى يخرجوا من نطاق السيطرة لا أن يظلوا بداخلها، ربما يوجد من بين الأطفال الذين يخرجون من العرض من أصابه بعض الاستمتاع، لكننى أعتقد أن الجزء الأكبر، إن لم يكن الجميع، لم يتعلم شيئاً، والاستمتاع الذى أصاب البعض هنا هو استمتاع وجود الأطفال وسط أطفال أخرى مع وجود حالة عرض مسرحى المفترض أنه مقدم لهم..

أخيرا يبدو من كتابتى أننى هجومى بالقدر الذى يضيق معه صدر العاملين بالعرض وعلى رأسهم المخرجة بتول عرفة، لكننى كتبت ما رأيته صحيحا من وجهة نظرى الشخصية، هذا بالرغم من احتواء العرض على عناصر فنية جيدة من الممكن أن تقدم عرضا فنيا وفكريا يتجاوز ما قدم بعدَّة مرات، على رأس هذه العناصر بتول عرفة نفسها والتى ظهرت كمخرجة تمتلك رؤية واضحة على المستوى الفنى والفكرى فى عرضها السابق "سوء تفاهم"، ومهندس الديكور محمد جابر الذى أثبت قدرته الفنية من خلال العديد من الأعمال السابقة من خلال بناءاته الديكورية المتميزة وما توحى به من رموز خيالات ورموز جمالية ووظيفية متعددة، وأيضا مصمم استعراضات هو د. عاطف عوض بقدراته الاستعراضية والتشكيلية والمعروفة عنه، ووجود اسم آخر كالمخرج هشام جمعة الذى صمم إضاءة العرض و... و... ماذا ينقص إذن لكى يخرج عرض جيد للأطفال...؟!.

إبراهيم الحسينى

● إن لفظ "منهج" استخدم لأول مرة فقط عندما بدأ الناس من خارج الأستديو يهتمون به وهم بالتحديد الذين استخدموا هذه الكلمة، وذلك لأنهم كانوا يرددون: "ها هو ستانسيلاف سكى"! ولم أكن أستطيع أن أقول عكس ذلك فأكتفى بقولى: "أعتقد فى الواقع أن أفضل ما أقدمه مصدره ستانسيلاف سكى، أما الباقى فأنا صانعه".

● المركز القومى للمسرح برئاسة د. سامح مهران، عقد مساء الجمعة الماضى ندوة خاصة لمناقشة العرض المسرحى «قصة حب» الذى يقدم حاليا على مسرح الغد، للمخرج د. هانى مطاوع، شاركت فى الندوة د. نهاد صليحة، والناقد عبد الغنى داود، وأدارها مؤمن خليفة، كما عقد المركز مساء أمس الأحد ندوة عن «المرأة المصرية بين المجتمع والمسرح» بمكتبة القاهرة الكبرى، بمشاركة عبلة الروينى، نهاد صليحة، رفيق الصبان.

منهج جروتوفسكى ومدينة بالأبيض والأسود وكم مرة يموت الإنسان فى روابط



فى الغالب تتحاشى الفرق المسرحية وضع تحديدات واضحة عن توجهات عروضها سواء الفنية أو – وبشكل أقل – معتقداتها الأيديولوجية لما يسببه ذلك من تحديد قاس للعرض وحصر له داخل حدود ضيقة تسهل عمليات قنصه من قبل الناقد أو المتفرج ذى الخبرة المسرحية ... ذلك أن خلق أفاق توقع من هذا النوع للعرض المسرحى تجعل من قراءته حدثاً شيقاً بالنسبة لمتلقيه الذى يستخرج كل الأدوات النقدية بصورتها الخام من داخل التيار أو التوجه الذى يعليه العرض كلافتة تعريفية ليقوم بعمليات قياس آلية لا تنتج فى العادة إلا تحقيق النصر المؤزر لهذا المتلقى فى معركته مع العرض بعدما يسقط العرض مضرجاً فى فشله وعجزه عن تحقيق كل المتطلبات الفنية والفكرية التى يطرحها المنهج أو المذهب الفنى... أو لنقل وببساطة إنها لعبة غاية فى السهولة يسقط فيها العرض ضحية لمعركة هى فى أفضل الأحوال تدور حول تخومه ولا تصطدم به إلا فى لحظة إطلاق الأحكام التى تأتى عادة مدموغة بقواعد صماء مستخرجة من الكتابات أو التدريبات الحية إلى عالم العرض المسرحى بشكل مباشر...لكن ذلك لا يسقط بالتأكيد حقيقة كون ذلك النوع من العروض يستلزم قدراً من الشجاعة كى ما يواجه واقعاً مسرحياً لا يستطيع فى أفضل حالاته تحديد هويته الفنية أو الفكرية حتى بالنسبة إلى صانعيه.

وبين هذا وذاك سنجد عرض " كم مرة يستطيع الإنسان أن يموت ويبعث بمآسيه " و الذى قدمته فرقة (ناديشدا القاهرة) للمخرج المكسيكى ميجال فيلون .. وذلك لكونه عرضاً قام على ورشة فنية اعتمدت منهج (جروتوفسكى) فى تدريب الممثل ونتج عنها عرض مسرحى اعتمد على ارتجالات المتدربين أثناء فترة التدريب... بعيداً عن جروتوفسكى.

ولكن لنبتعد قليلاً عن ذلك العالم المغرى الذى يطرحه علينا جروتوفسكى ومنهجه ولنقترب أكثر من ذلك العالم الذى يطرحه العرض – عالم المدينة – من خلال رؤية تتسم بالبساطة بل والخفة فى بعض الأحيان، عبر عمليات التقسيم اللونى بين الأبيض لملابس سكان تلك المدينة الذين نراهم وهم فى حالة اغتراب دائم عن إنسانيتهم ، بل ومقموعين قبلما يثورون فى النهاية بشكل مفاجئ ودون مبرر.

وفى المقابل اللون الأسود والذى يرمز للسلطة التى تمارس عمليات القمع، والتى تفصح عن نفسها فى أغلب الأحيان بتقديم نفسها كجهاز أمنى (الشرطة أو قوات احتلال عسكرى ...إلخ) ...

وكما هو واضح فإن ذلك التقسيم البدائى والذى لا يرى فى شبكة علاقات المدينة ما يتجاوز تلك العلاقة الأولية (مقموعين / قامعين) يلقى بظلاله على كل عناصر العرض سواء تلك التى تتعلق بتخليق علاقة مباشرة مع الجمهور وتحويله من متلق إلى مشارك عبر إشراك بعض المتفرجين بالعرض المسرحى وتحويلهم إلى جزء من العرض ...أو حتى تلك التى تتعلق بتخليق حالة الاغتراب والاستلاب التى يعانى منها ساكنو المدينة التى يقدمها لنا العرض ...



الوعود الكبرى

ولنعد إلى بداية العرض حيث يقترب منا أحد المؤدين ويقدم وعداً براقًا للمتلقى برؤية ما لا يستطيع رؤيته / أو ما يرفض رؤيته .. وهو وعد فنى يشى بحالة عرض مسرحى تخترق كل التابوهات الاجتماعية والدينية والسياسية نحو كشف وتعرية ذلك الخطاب الذى يطرح نفسه كخطاب الواقع والحقيقة .. لكن وبعد قليل يسقط العرض ضحية لتلك الرؤية البدائية التى يكتشف من خلالها العالم فهو يحصر ذاته داخل حدود أكثر ضيقاً عند محاولته التنقل بين المربعات المحددة بالشريط اللاصق والتى تشكل أحياناً وحدات سكنية وأحياناً مركز اعتقال .....إلخ وهو ما يتضح من ذلك الفراغ الذى تخلفه تلك المشاهد المعروضة والتى تفشل فى تقديم رؤية أكثر اتساعاً من رؤية الأضداد (أبيض / أسود) فلا توجد مساحات للتأمل فى تلك الحدود القاسية التى يطرحها العرض والتى يلقيها على متفرجه من خلال التأكيد عبر الملابس والحركة، بين ما هو للسلطة وما هو لساكنى تلك المدينة، التى لم تبذل أدنى مجهود كى تكشف عن نفسها مكتفية بالمحاولات المبذولة من المؤدين لدمج بعض العناصر من المتلقين داخل الحدث المسرحى وكأن ذلك كافياً كى ما تتسع حدودها (أى المدينة) لتشمل المؤدين والمشاركين من المتلقين ... ودون انتباه إلى الاستغلال السلبى الذى يتم لهؤلاء المشاركين من المتلقين إلى الحد الذى يحول وجودهم – فى بعض الأحيان– إلى مجال إثارة الضحكات ...

مشاكل ....

إن العرض لا يطرح علينا بالتأكيد سوى القليل من الإجابات التى يمكن لنا اكتشافها ونحن نتحرك فوق تلك القشرة الرقيقة التى يتيحها لنا كى ما نتواصل معه ... وهى قشرة هشة لكونها قادمة بكل عشوائيتها من زمن التدريب ولم تبذل محاولات كافية أو مقنعة كى يتم تنظيم تلك العشوائية أو نظمها داخل إطار عرض فنى، بل إنها – وفى الغالب – ما كان يتم تفريغها دون اهتمام بالعلاقات التى تتكون أو تلك التى تتحطم أثناء عمليات التفريغ تلك ... ولعل أبرز ما يمكن لنا اكتشافه هو النهاية المتعجلة، والتى يقوم فيها المؤدون بنزع الشريط اللاصق عن الأرض فى ثورة مفاجئة وغير مبررة .. وإن كانت تشى بتلك العقلية التى صاغت ذلك العالم والتى سبق توضيحها ... عقلية تقوم بعمليات نفى طيلة الوقت لكل ما هو أكثر تعقيداً من ذلك الوضوح الأولى .. كما هو الحال بالنسبة لوضع الممثلة المحجبة والتى لم يستطع العرض تطويعها أو استغلال وجودها وتنميته، حيث صارت حملاً زائداً على المسرح مثل العديد من المشاهد أو التمرينات التى لا يمكن لنا أن نتفهم وجودها؛ اللهم إلا إذا تقبلناها كعمليات استعرضية لتمارين تم القيام بها داخل الورشة ولم تتم تنقيتها عند الوصول إلى مرحلة إنتاج عرض مسرحى .

ولكن، ورغم كل تلك المشاكل التى يطرحها العرض بكل ما فيه من عشوائية، يبقى للعرض تلك الطاقات الشابة التى ساهمت فيه بالتمثيل والتى، ورغم ما تعانى منه من مشاكل، لكنها تظل فى النهاية مشاريع مطروحة للمستقبل (أحمد طلعت، إسلام فؤاد عبد العزيز، يارة رضوان، حسام عبد العزيز، شيماء ممدوح، صليب فوزى، ضياء الدين حلمى، عمرو حسن، محمد حمدى، محمد سلامة، محمد عبد الحميد، محمد مبروك، مصطفى محمود، مها المراغى، روت خورادو).

محمد مسعد



ست الحسن والإبداع فى المسرح الشعبى

ينتهى العرض المسرحى (ست الحسن) بصرخة مدوية يطلقها صانعو العرض فى وجه مشاهديهم يطالبونهم بالإمساك بنصر أكتوبر، وعدم تركه للصوص والانتهازيين حتى لا يضيع أو تتوه ملامحه، وهى الصرخة التى جاءت متأخرة سنوات طويلة فقد فاتت حرب أكتوبر وتغيرت أحوال الناس والمواقف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وأصبحنا فى الألفية الجديدة مهمومين بأمور مختلفة جد الاختلاف، ولكن يحسب للعرض أنه تسرب لقاع المنظومة الاجتماعية، وكشف كسل الناس أو تواكلهم، فهم ، وبرغم وقوعهم تحت ضغوط رهيبة، لا يتحركون، نشاهد فى أعينهم لامبالاة وعدم اكتراث، أو أنهم فى مواقف أخرى يبدون بلا أى وجهة نظر؟ وهنا تبدو أهمية عرض (السلامونى والشافعى)، فإنهم بخبث شديد لا يدينون الحكومة بقدر ما يدينون تخاذل الناس وتواكلهم، ومن هنا كانت أهمية تلك «التغريبية» التى غاصت بوسائل فنية عديدة، منها ما هو تراثى، ومنها ما هو حداثى، منها ما هو غنائى شعبى، ومنها ما هو درامى، وعلى كل منا أن يتفهم العرض المسرحى وفق تركيبته الاجتماعية والسياسية والفنية.

والعرض يعتمد بداهة على توافق مجموعة الفنون الأدائية، ويصنع منها نسيجاً شعبياً احتفالياً تتوه بداخله القصة الإطار، التى اعتمدها المؤلف والمخرج لتصاحب الشخصيات عبر المواقف والأحداث، ففى حين كانت القصة بسيطة تتناول حكاية (علوان) ذلك الجندى العائد من حرب أكتوبر، والذى فقد الذاكرة وبدأ رحلة تغريبية فى البحث عن أهله وناسه، كانت أدوات عبد الرحمن الشافعى المخرج الكبير تقف على الجانب الآخر، وتعرف تماما طبيعة الشهر الكريم والجمهور المتوقع للعرض المجانى الذى يقدم فى «حديقة الفسطاط»!

فهو جمهور (خشن) على حد تعبيره الصحيح، لايرضى إلا بالوجبة الفنية الدسمة، التى تختلط فيها طرائق التعبير الفنى، فتتقابل الحكاية الشعبية مع فنون الأداء، التى تناسب هذا اللون، كما تتقابل الحبكة البسيطة مع صراع واضح المعالم، ومن ثم لعب الشافعى لعبته التى تمرس عليها كثيراً، وقدم الوجبة كاملة لكى يرضى أذواقاً شتى تجمعت لتشاهد هذه الاحتفالية، مضحياً بستة أشهر كاملة هى عمر بروفات هذا العرض الشعبى الملىء باللغات المتنوعة والمتجاورة، وكان نجاح فريق العمل هو تقديم تلك الفنون بجانب بعضها البعض، دون أن يكون هناك أى نفور أو عدم توافق فنى ملفت.

وفى حين كان (علوان) يلف فى البلاد باحثاً عن أهله، كانت تقابله نماذج سريعة من الناس ليس لهم تكوين درامى متكامل، إنما هم مجموعة رموز كثيرة على طول البلاد وعرضها، يكتشفون فجأة أنه ابنهم الذى عاد من الحرب بعد طول غياب؟! وفى الوقت الذى ينفى فيه «علوان» معرفته أو تذكره لأى منهم، كان الكل يتصارع ليثبت تلك العلاقة.

ولما كانت الحكاية الدرامية غير مدهشة، ولكنها كاشفة للصوص والانتهازيين، ولسيطرتهم على مقدرات البلاد، فإنها كانت دائما فى تطور أحداثها لا تحتوى على كثير من المعلومات التى يفتقدها جمهور العرض المسرحى، وعليه قامت الفنون المكملة بلعب الدور السحرى فى العرض وبالقدر الذى أسعد المتلقى، وأخذ فؤاده وعقله ووضعه فى قلب الحدث، فالتأثير الذى راهن عليه عبد الرحمن الشافعى، باستخدامه للفرق الشعبية، ولمغنى السيرة، والمداحة، والمغنية البديعة «فاطمة سرحان»، كان له الأثر الحقيقى على مجريات الأحداث وتطورها، كما كان للدور الصعب الذى يحول الديالوج التقليدى لغناء «ريستاتيقى» أهمية قصوى للمفهوم الشعبى للعرض المسرحى، حيث إنها هنا فقط يصلح معها استخدام لفظ مسرح غنائى شعبى، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فحتى الأغانى المتوازنة والتى عاصرناها من كبار المغنين، تم تقديمها هنا بطريقة مختلفة عما كانت عليه، وللقارئ الذى شاهد العرض أن يراجع فى ذلك تقديم المداحة الشعبية (رشيدة السيد إبراهيم) لأغنية شادية (قطر الفراق) وبالطريقة التى تليق ومجريات الأداء المختلف الذى يوافق طريقة تقديم العرض المسرحى، كما يوافق إخضاع الموضوع برمته لخصوصية المؤدى الشعبى للحن التقليدى.

وكذا لعب عبد الرحمن الشافعى على عدة أوتار أخرى، ساعدت فى بلورة وثقل التيمة التى قدمها محمد أبو العلا السلامونى، حين حمل تلك التيمة بموضوعات يمكن إضافتها لنفس النسيج (كحكاية أوزوريس)، الذى وضع فى التابوت كى يتم التخلص منه، هكذا أقنع (سليم بن ضاحى) أهل البلد بأن يوضع (علوان) فى التابوت، وينتظر فى المقابر لليلة كاملة حتى يتذكر بشكل حقيقى أهله وناسه، و (سليم) هنا كان يريد أن يقوم بنفس فعلة (ست) مع (أوزوريس)، ولولا يقظة العمدة والأم وخضرة لفعلها (علوان)، ونزل فى التابوت لينتهى، كما انتهت القصة الأسطورية القديمة، الشافعى حمل أيضا الحكاية البسيطة للحدث، بحكاية (سيدنا يونس) الذى دخل فى بطن الحوت، ولولا دعاؤه لبقى فى باطن الحوت إلى يوم يبعث الخلق من جديد، ولم ينس الحكايات الشعبية، فجاور بين حكاية «علوان » وحكاوى (الشاطر وست الحسن)، عن طريق حكايات الأم لابنتها ولخطيب ابنتها علوان.

وقد لعب الموسيقى (أحمد خلف) دورا بارزاً فى العرض، فإلى جانب مصاحبته اليومية للفرق لتقديم موسيقى حية، كانت هناك مهام أخرى أهم يأتى فى مقدمتها مساعدته لفريق التمثيل، لكى يقوموا بالأداء الغنائى الحى يومياً، وهو ما يتطلب منه إجراء كثير من البروفات، كما أنه كان عليه أن يوافق بين التقديم التقليدى للأغانى التراثية والأغانى التى صاحبت انتصار أكتوبر، وبين نوعية المغنى الذى يقوم بهذا الدور، فنوعية المغنى الشعبى فرضت عليه إعادة توزيع الموسيقى، بحيث توافق هذا الأداء الجديد المختلف، كما كان عليه أيضا أن يلحن الأغانى التى كتبت خصيصاً للعرض، وفى ظنى أنه كان أحد أهم علامات النجاح لهذا العرض الشعبى، الذى يقف شامخاً فى مواجهة (روايح) و (النمر)، التى تقدم بالبيت الفنى فى هذه الفترة، ومن ثم فالثقافة الجماهيرية، بهذا العرض تبدو وكأنها تعيد للثقافة بمعناها الحقيقى أهميتها المهدرة فى بعض عروض البيت الفنى، وأقول بعض عروض البيت الفنى لأن هناك عروضاً أخرى لها أهميتها تقدم على خشبات مسارح البيت الفنى للمسرح.

ولما كانت للدراما أهميتها فى صناعة العرض المسرحى، كعنصر له أهميته القصوى فى نسج خيال المتلقى الفاعل، فإن العرض كان حريصاً على أن يتم تقديم وجبته ومعانيه عبر عدة وسائل، كان من بينها الجانب التلقينى التعليمى، والذى بدا فى عدة مواقف منها الدور الذى قدمه (مدرس التاريخ)، بمواقفه المباشرة والتى تشى بحرص صانعى العرض على الوصول لكل العقول على اختلافها، وكذا كلمة وأغنية النهاية والتى تقول (هى البداية من هنا، لازم بقوة عزمنا، نحمى انتصارنا بدمنا، هتضيعوه، هتضيعوه)، فالمقولة مباشرة ولا تحتمل أكثر من معنى، ولكنها كانت مقصودة لتلخيص مقولة العرض فى كبسولة تصل لكل متلق مهما كان متعلماً أو بسيطاً مثقفاً أو غير عابئ بشىء، هكذا أراد (السلامونى والشافعى وعزت عبد الوهاب كاتب الأغانى) أن تصل معانيهم لكل الناس، وعبر أبسط الصور وأعقدها فى بعض الأحيان.

وإذا كانت أدوار البسطاء وعامة الشعب مهمشة إلى حد كبير، ولا تقوم بالدور المنوط بها داخل ذلك النسيج الغنائى الشعبى، إلا أن الممثلين الصغار من هيئة قصور الثقافة نسجوا تلك الأدوار البسيطة بحس كاريكاتورى جميل فعلًّ من وجودهم داخل ذلك الكيان متعدد اللغات الفنية، وكذا وقف الممثل «أشرف شكرى» على طريقة جيدة فى تناول دوره البسيط، فقدم شخصية (شيخ الغفر) بخفة ظل وأداء ساخر يحسب له ولمجموعته.

على أننى لا أنكر دهشتى من ديكور «صبحى السيد»، الذى أعرف عنه إبداعه الملفت فى عروض الثقافة الجماهيرية، والقطاع الخاص، ففى هذه المرة يبدو أن أفكاره لم تتلاقى مع العرض المسرحى، ولم يقدم صبحى أفضل ما عنده، وأظن أن العرض كان فى اتجاه والتصور السينوغرافى كان فى الاتجاه المعاكس، فلم يقدم التصور الجمالى الذى يناسب هذا التقديم متعدد الرؤى والأفكار الفنية، وفى ظنى أن صبحى لو كان متابعاً لبروفات الشافعى لكانت النتيجة أفضل من ذلك الذى شاهدناه بكثير، وعلى صبحى السيد أن يراجع أفكاره ويقدم التصور المناسب، لو كتب لهذا العرض أن يستمر، وهو الأمر الذى أتمناه، فمن غير المعقول أن يقدم عرض شعبى بهذا المجهود الخرافى ولا يستمر حتى تشاهده مصر كلها .

وإن كانت خشبة المسرح التى تشبه السرادق قد أقيمت فى فترة وجيزة كى يقدم عليها العرض المسرحى، فإن ذلك الأمر يبدو ملفتا، فلماذا لا يعود مسرح الثقافة الجماهيرية بهذه السهولة والتلقائية وقلة التكلفة؟! القضية تحتاج لجرأة الدكتور نوار فى اتخاذ القرارات المناسبة، والتى تعيد للمسرح الشعبى هيبته. والعرض عنوان جيد للثقافة الجماهيرية، فلماذا لا يبقى وتبقى أفكاره السريعة البديعة كى يبقى معهم الإبداع الشعبى الملفت والبديع؟!

حقيقة لم يأخذ العرض حقه الإعلامى المناسب، والجهد الذى بذل فيه، ومن غير المعقول أن لا نحافظ على هذه الكوكبة من المؤدين والمنشدين الشعبيين، والممثلين البسطاء ونقدمهم فقط فى المواسم المرهونة بالاحتفالات، حتى لو قدموا عرضاً يليق بالمسرح الشعبى الغائب عن الساحة المسرحية فى مصر، فهل يوجد هناك من يأخذ بيد هؤلاء المبدعين كى تقدم الفنون مجتمعة فى عرض يليق بها، أظن أن هناك من الميزانيات ما يتيح هذا الجانب الفعال لخدمة الثقافة والمثقفين فى مصر.

وأخيراً لا يفوتنى أن أشيد بأداء «أحمد ماهر» الحساس والناجح فى هذه النوعية التى تحيى الهمم، وكذا مصطفى حشيش الذى أدى الدور الشرير بما يليق بالتقديم المحترم، وكذا «سحر حسن» فى دور (خضرة)، و«سهير مصطفى» (الأم) «وكمال عامر» (الأب)، و«عبد الله مراد» (العمدة)، و«إبراهيم جمال».

كما أننى أحيى بشكل خاص ذلك الأداء الملفت والبديع لكل: من فاطمة سرحان، والراوى إسماعيل القليوبى، والمداحة رشيدة السيد إبراهيم، ومجموعة الكورس الشعبى.

أحمد خميس

● يتخيل الناس أن الاستديو مدرسة لأنهم لا يدركون أنه يمكن التوصل لمثل هذه النتائج بوسيلة أخرى إلا عن طريق نظام طويل الأجل من الدراسات المنهجية المملة. إننا نحقق عملنا فى وقت مختصر وفكرة أن النتائج التى نحصل عليها تقوم على مبدأ العمل لنصف الوقت، فهذا يدفعنا إلى محاولة جعل أعمالنا ترتكز على قاعدة أكثر صلابة.

3 دقات



● الممثلة الشابة «نهال أحمد» تشارك حاليا فى مسرحية الأطفال «حلم بكره» التى تعرض حاليا على مسرح متروبول، من إنتاج المسرح القومى للأطفال، تأليف إبراهيم محمد على، والإخراج لأحمد عبد الحليم، بطولة أنوشكا، أحمد سلامة، وآخرين... نهال أحمد شاركت بالتمثيل من قبل فى عدد من العروض المسرحية لفرق مسرح الدولة والهواة والثقافة الجماهيرية.

«أكتوبر .. غنوة وطن»

مبادرة جميلة من قصر الطفل لكن الألحان لم تكن على قدرها

على مسرح قصر ثقافة الطفل المتخصص بجاردن سيتى، ومن إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة ، قدم العرض الغنائى الاستعراضى "أكتوبر .. غنوة وطن" احتفالا بانتصارات أكتوبر المجيدة . العرض بطولة دعاء شوقى ، معتصم شعبان وأطفال قصر ثقافة الطفل ، تأليف وأشعار سمير عبد الباقى، ألحان وأغانى أحمد النبراوى، استعراضات عاطف الراوى ، ديكور مجدى ونس ، ملابس ناهد الرشيدى، ومن إخراج عبير على تحت إشراف الفنانة نيفين سويلم مديرة القصر. والحقيقة أن أبدع ما فى هذا العرض هو اسمه ، فليس هناك أبلغ من أن تشبه ملحمة نصر أكتوبر المجيد بـ "غنوة وطن"، الغنوة التى تضافرت كل قوى الشعب و طوائفه لنظم أشعارها ووضع ألحانها وعزفها وغنائها. وكم هو رائع أن نفكر فى التعبير عن هذة " الغنوة " بعمل غنائى استعراضى موجه للطفل ... ولكن كيف؟!.. بدأ العمل بافتتاحية عسكرية كورالية اعتمدت على مصاحبة الآلات النحاسية مع إيقاع التانجو لآهات الكورال ، وذلك لتقديم الأسماء المشاركة فى العمل فيما يشبه " التيتر " الإذاعى وهو ما يعد أمرا مستحدثا فى مجال المسرح! وقد نجحت تلك الافتتاحية فى تأهيل آذان المتفرج لطبيعة العمل، كما نجحت أيضا فى إعطائه انطباعا عن ضعف مستوى التنفيذ الموسيقى الذى اعتمد على أصوات مخلقة غير حقيقية وإيقاعات مجهزة صادرة عن جهاز "أورج" غير مخصص للعمل الاحترافى. أدى الأطفال بعد ذلك أغنية كورالية بدون موسيقى تبعتها أغنية "عشان حبك يا مصر" والتى أداها صوت رجالى منفرد مع إيقاع "الوحدة الكبيرة". أدى كورال الأطفال بعد ذلك لحن " شرقنا ، غربنا " فى مقام نهاوند، وعلى الرغم من الطبيعة الراقصة لهذا اللحن إلا أنه افتقد وجود جمل لحنية مميزة تعلق بالآذان. بدأ الراوى فى سرد الحكاية للأطفال ، وقد تخللت حكاية الراوى أجزاء لحنية قصيرة بعضها لأغنيات وطنية معروفة مثل (مصر هى أمى- عدى النهار- قولنا هنبنى –نورت يا قطن النيل) وقد أدى بعض هذه الأجزاء كورال الأطفال مع مصاحبة موسيقية والبعض الآخر أداه الكورال بدون مصاحبة. وهنا ظهرت علامة استفهام كبيرة حول ما يقصده القائم على موسيقى وألحان هذا العمل بهذه الاستعارة ، فإذا كان المقصود هو التعبير عن كل فكرة يرويها الراوى بأغنية معروفة ترتبط بتلك الفكرة ، فلماذا نكبد أنفسنا عناء إبداع عمل غنائى جديد احتفالا بنصر أكتوبر؟.. جاء بعد ذلك لحن " محلاك يا مصرى" الراقص الذى اعتمد على إيقاع "الدويك" وتبادل فيه كورال الأطفال الأداء مع آلة القانون. أدى بعد ذلك كورال الأطفال لحن "لأننا بشر" وقد جاء هذا اللحن بنعومة وانسيابية لاءمت المعنى على الرغم من الإيقاع العسكرى الذى صاحبه. بعد ذلك أدى صوت نسائى رقيق ومتمكن موال "محلاك يا مصرى" بمصاحبة صوت آلة الناى و أرضية بصوت الوتريات. ثم جاء لحن "يا حلوة يا اللى انتى السنابل والعيدان" من مقام "الحجاز"، وفيما يتعلق بهذا اللحن فإن الأمر لا يحتاج إلى متخصص ليدرك أنه مقتبس بشكل واضح من طقطوقة "الحلوة دى قامت تعجن" لموسيقار الشعب «سيد درويش». و هنا يعيد السؤال نفسه ؛ لماذا نكبد أنفسنا .....؟ وتتوالى الإخفاقات الموسيقية فى هذا العمل مع لحن "على شط بحر المستحيل" الذى اعتمدت مقدمته على موسيقى مجهزة وموجودة فى جهاز" الأورج" المستخدم فى التنفيذ. ثم يأتى لحن «بحلم بيك يا بكره» الذى أداه كورال الأطفال على إيقاع "المقسوم" بمصاحبة توزيع آلى يفتقد الهوية فهو يجمع ما بين أنماط التوزيع الغربى المتمثل فى استخدام الآلات النحاسية، مع ضرب "الملفوف" العربى والأداء الشعبى لآلة الأكورديون. أدى بعد ذلك الصوت الرجالى الذى قام بالبطولة الغنائية للعمل موال فى مقام "الصبا" صاحبه صوت نحاسى مزعج وغير متوافق مع الموال بالإضافة لمؤثرات صوتية تعبر عن الحرب، ثم أدى الصوت النسائى المنفرد لحن " بحر البقر" بمصاحبة آلة الناى وإيقاع «الملفوف». تلا ذلك موقف هزيمة 1967 فاقترض العرض أغنية " لفيروز" للتعبير عن موقف الهزيمة مما يعود بنا لنفس السؤال السابق، ثم تم التأكيد على مبدأ الاقتراض بالاستعانة بأغنية "مصر التى فى خاطرى" لكوكب الشرق «أم كلثوم». عبر العرض بعد ذلك عن مرحلة الاستعداد و شحن الهمم التى سبقت حرب أكتوبر بأغنية " سويسية" استخدمت فيها آلة السمسمية فى لحن راقص ومعبر. ثم أدى الصوت الرجالى المنفرد موالا مع مصاحبة لآلة الكمان ليس لها علاقة بما يؤديه المغنى ، تبعه موال آخر "من قمح عيش الغلابة" فى مقام «عجم» وهو ترجمة غنائية لما يرويه الراوى، وقد جاء هذا الموال بدون أية مصاحبة كما اشتمل الغناء فيه على الكثير من النشاز.

قدم العرض بعد ذلك لحناً يعبر عن تناقل أخبار الحرب وأخبار المجندين الذين ذهبوا لجلب النصر بين أفراد الشعب، وقد جاء هذا اللحن بإيقاع "ملفوف" سريع" مع توزيع عسكرى وروح نشطة توحى بالأمل. تلا هذا استعراض المعركة والذى اعتمدت الموسيقى فيه على صوت" البروجى" فى البداية ثم أصوات الآلات النحاسية تؤدى لحناً يوحى بالتوتر مع أصوات قرع الطبول. جاء بعد ذلك لحن "حياتنا فى الدبابات" والذى أدته أصوات المجموعة على إيقاع عسكرى أقرب " للتانجو" مع مصاحبة الآلات النحاسية. ثم يختتم العرض بلحن " إحنا بنغنى لمصر" والذى اعتمد على الأسلوب نفسه المستخدم فى توزيع اللحن السابق و أداه كورال الأطفال. وفى نهاية العمل وجدت سؤالا ملحا يدور برأسى؛ فإذا كنا نقدر حقا قيمة نصر أكتوبر بدرجة تجعلنا نحرص على الاحتفال بذكراه من خلال عمل غنائى استعراضى يجسد لأطفالنا قيمة هذا النصر، فلماذا نتعامل بهذا التهاون مع عنصر أساسى من عناصر هذا العمل وهو (الموسيقى)؟ فالموسيقى فى هذا العمل لا تتبع منهجا أو أسلوبا ، فالمواويل تأتى تارة مع مصاحبة آلة وتارة أخرى بدون مصاحبة. وأفكار العمل يعبر عنها تارة بلحن جديد وتارة أخرى بلحن معروف. وعلى الرغم من أن قليلاً من ألحان هذا العمل قد عكست موهبة حقيقية للملحن، إلا أن الكثير منها قد عكس تهاونا وعدم اكتراث من الملحن بأهمية العمل.مبادرة جميلة ومحمودة من قصر ثقافة الطفل الذى يلعب دوراً مهماً في تنمية وعى أطفالنا وربطهم بقضايا الوطن.. كنا نتمنى أن تأتى موسيقاها على نفس القدر من الأهمية لكن الملحن أبى ذلك.

■ د. هانى عبد الناصر



هيفاء كمال خليل .. فنانة شاملة

الفنانة الفلسطينية الأردنية هيفاء كمال .. درست الرياضيات، وعاشت للغناء، إلى أن التقطها بعض الأصدقاء لتشاركهم التمثيل فى عرض على مسرح الجامعة وهو «سيف الياسمين الدمشقى» لنزار قبانى هذا العرض الذى قدّمها للجمهور لأول مرة باعتبارها ممثلة، إلى جانب قيامها بالغناء



وهو مالفت إليها أنظار المخرجين الذين طلبوها للمشاركة فى عروض أخرى، فقدمت «نور والبئر المسحور» للأطفال، ثم «قبو البصل» مع المخرجة مجد القصص، «يا مسافر وحدك» إخراج غنام غنام، و«الملك لير صوفيا» الذى شاركت به فى المهرجان التجريبى فى الدورة قبل الماضية، كما شاركت هيفاء فى عرض «الأسيرات» و «القناع» اللذين شاركت بهما فى المهرجان التجريبى الأخير.

هيفاء مازالت تمارس الغناء إلى جانب التمثيل وتعتبر نفسها ممثلة «شاملة»، تقوم الآن بتصوير مسلسل تليفزيونى عن حياة «فدوى طوقان» تؤدى فيه دور «فدوى» وهى صغيرة.

تفضل هيفاء العمل مع المخرج المسيطر على عرضه جيدا والذى - فى نفس الوقت - يمنح الممثل مساحة لإظهار إمكاناته الحقيقية، كما تحلم بأداء دور الأم أو المرأة الناضجة، لأنها شبعت من أداء دور الفتاة الرقيقة الصغيرة.

عفت بركات

محمد أحمد يستعد لإسكندراما ويحلم بالعمل مع حسن عبد السلام

محمد أحمد ممثل ومطرب، طالب فى الأكاديمية البحرية بالإسكندرية، يعشق المسرح، شارك فى العديد من المسرحيات فى قطاع هيئة قصور الثقافة ومسرح الدولة فى القاهرة والإسكندرية، يتواجد الآن فى فرقة الإسكندرية القومية.

يرى أن مسرح هيئة قصور الثقافة مسرح جيد على مستوى الهواة ولكنه غير مرئى بنسبه كبيرة ويحاول جاهدا أن يجد فرصة فى مسارح الدولة ويوجد العديد من الممثلين الجيدين الذين يثبتون وجودهم مثل "ولاء طلبة" والتى حصلت على أحسن ممثلة فى المهرجان القومى للمسرح ويرى أنه لا يوجد مسرح غنائى فى مصر لأنه مسرح مكلف جدا، ويحتاج إلى أوركسترا كبيرة وأعداد كبيرة من المطربين والممثلين وبالرغم من ذلك استطعنا أن ننفذ عرضا غنائيا وهو العشرة الطيبة الذى رشح لأحسن عرض مسرحى فى المهرجان القومى للمسرح.

ويرى أن المسرح الغنائى ويجب أن يكون الأداء فيه حيا وليس "بلاى باك" لأن ذلك يقلل من قيمة هذا المسرح ولذا كان يتمنى أن يغنى الفنان على الحجار غناء حيا لأن ذلك سيكون ممتعا ولا يكون "البلاى باك" إلا فى حالة الضرورة القصوى إذا تعذر الغناء الحى.

ولا يتوقف نشاط محمد أحمد على المسرح فقط ولكنه يمارس التمثيل فى السينما حيث صور عدة مشاهد فى فيلم ضابط وأربع قطط لهانى رمزى ويحلم أن يعمل مع المخرج الكبير حسن عبد السلام لأنه يعشق رؤيته الإخراجية ويود أن يتعلم منه.

ويستعد محمد أحمد لتقديم عرض مسرحى فى فرقة خاصة بالإسكندرية وهو عبارة عن حكى مسرحى سيقدم فى مهرجان إسكندراما وهو مهرجان للمسرح السكندرى يقدم للعام السابع على التوالى.

محمد عبدالحافظ ناصف

ماريانا .. قديسة أو شريرة حسب الطلب!

عندما تلتقى بها، ستدرك أنها تجيد التحكم فى ملامحها، وأنها تمسك بخيوط التعبير عن مواقفها .. وأن فى يدها مفاتيح توصيل مشاعرها .. وستكتشف أن هذه الصفات كلها تؤهلها - بجدارة - للتمثيل، وهو ما فعلته «ماريانا لويس» الطالبة بالفرقة الثالثة بكلية الهندسة قسم ميكانيكا والتى تشارك فى العديد من المسرحيات التى تقدم على مسارح الكنيسة حيث برعت فى أداء دور الفتاة المشلولة والتى تعانى من شخصية والدها المتسلطة. كذلك قامت بدور «برعم» فى مسرحية «نزاع الأغصان» والتى قدمت معالجة للخلافات المذهبية المسيحية.

وأجادت دور «البرعم» وهو دور يتطلب ممن تقوم به أن تكون «مرووشة»، كثيرة الحركة، كثيرة الكلام .. وفى مجال الدراما الإذاعية قامت بدور «سانت تريزا» القديسة الكاثوليكية الشهيدة فى كاسيت يحمل عنوان «كأس الآلام» وفى مجال الفيديو قامت ببطولة فيلم الشهيدة «بربارة» وهو فيلم تاريخى عن فتاة ترفض عبادة الأوثان فيقتلها والدها !! وبعيدا عن أدوار القديسات قامت «ماريانا» مؤخرا بدور فتاة شريرة تدبر المؤمرات للانتقام من ابن خالتها لأنه رفض الزواج بها وذلك فى مسرحية «عيب إحنا فى كنيسة» «ماريانا» تخطو إلى حلمها بخطوات ثابتة وقوية، ماريانا سعيدة جدا لكونها فتاة «مرووشة» .. وربنا يحفظنا من لطشات الفن.

روبير الفارس

بذرة حلم المنيا .. طرحت فرقة مسرحية .. وجائزة سينما فى مهرجان إسكندرية!

نشأ رائد محمد عبد القادر - الشهير برائد أبو الشيخ - فى المنيا يحلم كغيره من الصغار بالدخول لعالم المسرح حتى التحق بالمسرح المدرسى كممثل ... وظل حتى التحق بكلية الزراعة جامعة أسيوط فوجد نفسه أكثر فى عالم الإخراج المسرحى خاصة وأنه يمتلك القدرة على التأليف فشجعة ذلك على صياغة أفكاره والقيام بإخراجها فى معظم أعماله.

أخرج رائد "أحلام شرسة" من تأليفه ثم مسرحية "استغاثة" تأليف خالد التونى ثم "غلطة" من تأليفه ثم قام بإعداد مسرحية "فلاش" عن مجموعة مسرحيات قصيرة ترجمة د. محمد شيحة وقام بإخراجها، ثم أخرج لمروة فاروق مسرحية "كراكيب" و"المزلقان" و "تناتيش" كما أخرج مسرحية "كرنفال" لأشرف عتريس.

حاول رائد الدخول لعالم الطفل فقام بإخراج "اللعبة" و "فوانيس" تأليف مروة فاروق ثم أخرج "غزو النمل" و "عالم طراطير" تأليف إيمان مصطفى.

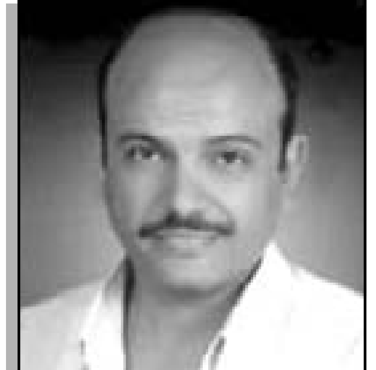
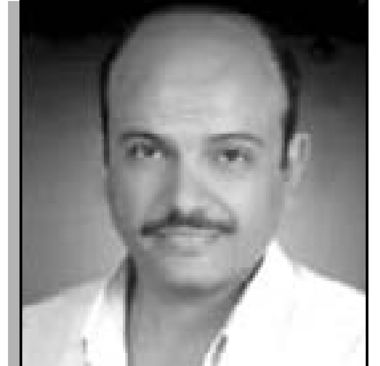
ثم كون رائد أبو الشيخ فرقته المسرحية الحرة "كاريز مانا" وأخرج لها "أسطبل عنتر" و "مش عارف" وشارك بها فى العديد من المهرجانات شارك رائد كمخرج مساعد مع العديد من المخرجين فعمل فى مسرحية "صعلوك فى وادى الملوك" إخراج بهائى الميرغنى ومسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" إخراج د. صالح سعد.

ثم شارك رائد فى إخراج فيلم سينمائى روائى قصير "انسحاب بهدوء" حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى 2007.

ويشارك رائد كممثل فى القناة السابعة منذ اعتماده عام 1994 وممثلا بفرقة المنيا القومية المسرحية منذ 1995.

وقام بالالتحاق بالعديد من ورش التمثيل والإخراج والتأليف والسينوغرافيا إيمانا منه بأهمية مواصلة التثقيف المسرحى كما حصل على دبلوم النقد الفنى أيضا ومازال يصر على التدريب والدراسة فى الوقت الذى يقوم فيه بالمشاركة فى إعداد ورش الممثل مساعدا لأحمد كمال وأحمد مختار

آخر مشاركات رائد التليفزيونية كانت فى فوازير أسماء ومعالم إخراج عصام الفولى على القناة السابعة.

سماء .. المسرح ثم المسرح



دخلت سماء عبد العظيم إمام عالم المسرح من خلال المسرح المدرسى بالزقازيق وظل عشقها للمسرح يكبر كلما كبرت وعندما التحقت بالجامعة وجدت متنفساً أكبر لممارسة فنها كما تريد.

أشتركت سماء فى العديد من العروض فى الجامعة فاشتركت مع سحر الدنجاوى فى عرض «أنا وإحنا وكلنا» وبعدها قررت الالتحاق بالثقافة الجماهيرية فاشتركت مرة أخرى مع سحر الدنجاوى فى «نص الحكاية» وحصلت فيه على جائزة أفضل ممثلة ثانية ثم شاركت فى «لما بدا يتثنى» إخراج حسام محى، ثم «مونتاج» مع المخرج حسام الغمرى وحصلت عنه على أفضل ممثلة ثانية فى جامعة الزقازيق ثم شاركت فى «الطاعون» إخراج أحمد سوكارنو و«أوديب يحكم العالم» إخراج حسام محى، ثم «كل سنة وأنتم طيبين» إخراج محمد الدرة، و«زمن الحلم التائه» إخراج خالد الصادق و «العائد» إخراج سحر الدنجاوى كما شاركت سماء مع المخرج فهمى الخولى فى عرض «وطنى عكا» وحصلت أيضا على أفضل ممثلة ثانية فى أسبوع شباب الجامعات.

وتؤكد سماء أن المخرجة سحر الدنجاوى وراء إصرارها على الاستمرار فى المسرح رغم أن دراستها بعيدة عنه، ورغم نجاح سماء فى التمثيل إلا أن عشقها للدارسة لا ينتهى فبعدما انتهت من دراسة علم النفس التحقت بدبلوم العلاج الإكلينكى مؤكدة أنه لا انفصال فدراسة النفس أكثر إفادة للممثل.

ثم أصرت على العمل مع مخرجين مختلفين للاستفادة أكثر، ورؤية عوالم نفسية أكثر، فشاركت فى «ورقة توت» إخراج سمير عونى ثم فى عرض «جوا الدايرة» إخواج سميرة الشريف .. ثم التحقت باختبارات تليفزيون القناة السادسة وتم اعتمادها كممثلة فقامت بعمل العديد من الحلقات التليفزيونية على القناة السادسة.

ثم شاركت فى «أقنعة الملائكة» إخراج حسام محى والذى ثم تصعيده لمهرجان النوادى هذا العام.

ومازالت سماء تحلم بالانتشار وتتمنى أن تؤدى دور «مارجو» فى أقنعة الملائكة للمرة الثانية لأنها تعشق هذه الشخصية.



● د. هانى أبو الحسن سلام صدر له مؤخرا كتاب جديد بعنوان «جماليات الإخراج بين المسرح والسينما» تناول فيه الأسس الفلسفية لجماليات الفنون وجماليات الصورة المسرحية والسينمائية بين التعبير والتفسير، و قد ذكر د. كمال عيد فى مقدمته للكتاب «أن الكتاب يبحث فى وجهات نظر فلسفية فى كل من الفكر المسرحى والفكر السينمائى واضعا فلسفة الجمال فى مركزية الإخراج».



مسرح الثقافة الجماهيرية يعانى من قلة الميزانيات وعقدة المخرج المركزى وبعض العروض ليلة واحدة وخلاص!!

■ **الكتاب : مسرح الأقاليم علامات على الطريق.**

■ **المؤلف : د. عمر دواره.**

■ **الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة**

لا شك أن مسارح الثقافة الجماهيرية تشكل جزءًا مهما من الخارطة المسرحية لبلادنا، وهى الوحيدة التى يمكنها تحقيق شعار (ديمقراطية الثقافة) أو (مسرح لكل الناس) فهى تقدم عروضها مجانًا لجميع الفئات الشعبية، وهى المنوط بها تقديم عروضها ليس فقط بجميع المحافظات والمدن، بل وبالقرى والنجوع أيضًا.

بهذه الكلمات قدم د. عمرو دواره لكتابه (مسرح الأقاليم – علامات على الطريق)، ويقع الكتاب فى بابين، الأول : ذاكرة المسرح وعلامات على الطريق، ويضم ثلاثة فصول هى مسارح الثقافة الجماهيرية.. نشأتها وتطورها، المخرجون بمسارح الأقاليم وكيفية صقل موهبتهم، تجارب متميزة بمسارح الأقاليم. ويضم الباب الثانى : أضواء على المسيرة (النقد التطبيقى) ثلاثة فصول أخرى هى : مسرح الأقاليم بين الواقع والطموحات، المهرجانات المسرحية، العروض المسرحية.

يتناول المؤلف فى الفصل الأول من كتابه نشأة وتطور مسارح الثقافة الجماهيرية من خلال استعراضه لعدد من المراجع التى أصلت لهذه النشأة منها كتاب محمود سعيد محمود : «الثقافة الجماهيرية المسيرة .. الواقع»، إلى جانب بعض الدراسات أو الأحاديث التى وردت فى هذا الشأن فى مجلات وصحف مثل مجلة المسرح، وفصول، وجريدة المساء. ومجلة السينما والمسرح، لعدد من الكتاب والنقاد مثل محمد الشناوى وسعد الدين وهبة الذى أرجع نشأة هذه المسارح وتطورها إلى ما عده أخطر حدث على طريق تطور المسرح الإقليمى وهو إنشاء جهاز أم يرعى الثقافة فى مصر ويقصد بذلك. وزارة الثقافة، التى قامت بوضع حجر الأساس لأول قصر من قصور الثقافة عام 1958، كما قامت بإرسال أول بعثة للخارج للتدريب على العمل الثقافى بين جمهور الأقاليم، ليبدأ النشاط الفعلى للفرق المسرحية الإقليمية القائمة، التى كان عددها ثلاث عشرة فرقة تتبع المحافظات إداريًا وماليًا وفنيًا، وقد كان دور الثقافة الجماهيرية كجهاز مركزى، قاصراً فى البداية على إقامة مهرجان سنوى لهذه الفرق، هذا قبل أن تنشئ فرقًا تابعة لها مباشرة، وقد أغرى نجاح هذه الفرق الجديدة باقى الفرق الموجودة بالمحافظات بالاتفاق حول تصور الثقافة، إما بالانضمام الكامل لها إداريًا وماليًا وفنيًا، أو بقبول الإشراف والتوجيه الفنى على الأقل، حتى وصلت الصورة النهائية فى عام 74/73 إلى سبعين فرقة مسرحية، كما ذكر محمد الشناوى أن الفرق المسرحية بالعاصمة بدأت تتجول فى الأقاليم قبل منتصف القرن الماضى حينما كان مسرح العاصمة يواجه أزمات مالية، ومن هنا بدأ الإحساس بأهمية إنشاء دور للمسرح بعواصم المحافظات مثل مسرح (طنطا القومى) ومسرح (المنصورة القومى).

وأثار المؤلف فى سياق حديثه عن نشأة وتطور مسرح الثقافة الجماهيرية إلى عدد من الأحداث، اعتبرها محطات مهمة على هذا الطريق حيث قال: «كانت البداية الحقيقية عام 1958 حينما قرر يحيى حقى الاستعانة بفنانى الأقاليم أنفسهم وإنشاء فرق دائمة بالإسكندرية ثم أسيوط كذلك إشارته إلى قرار (على الراعى) عام 1963، – بصفته رئيس مؤسسة المسرح وقتئذ – تقديم المساعدات الفنية والعينية للمحافظات لتقوم بتكوين فرق مسرحية فتشكلت فرق الإسكندرية ثم المنصورة ودمنهور ودمياط ثم بنى سويف والسويس وكفر الشيخ والإسماعيلية وبورسعيد وسوهاج ومرسى مطروح والقليوبية، وبعد ذلك قيام جهاز (الثقافة الجماهيرية) بعقد المهرجانات الإقليمية المختلفة التى أسهت فى تطوير هذه الفرق»، وقد حدد د. دواره سنة 1964 تاريخًا لانعقاد المهرجان الأول لفرق الأقاليم، فى القاهرة.. وللبرهنة على مدى ماوصل إليه مسرح الثقافة الجماهيرية أشار المؤلف إلى عدد من المواهب فى المجالات المختلفة، ونجح مسرح الثقافة الجماهيرية فى صقل مواهبهم وتقديمهم لمسارح الاحتراف بعد ذلك، منهم (على سبيل المثال) فى مجال التأليف : نبيل بدران، وحيد حامد، كرم النجار، على سالم، رأفت الدويرى، ناجى جورج، يسرى الجندى، أبو العلا السلامونى، صلاح عبد السيد، عبد الغنى داود، وغيرهم ... وفى مجال الإخراج : ماهر عبد المجيد، نبيل منيب، عصام السيد، محسن حلمى، ناصر عبد المنعم.

وفى التمثيل : إبراهيم عبد الرازق، محمد أبو العنين، جميل برسوم، فاروق عطية، عزيزة راشد، فتحية طنطاوى... وقد أبرز د. دواره أهم سمات فرق الأقاليم مستعينا بآراء بعض النقاد ورجال المسرح منهم سعد الدين وهبة الذى حدد هذه السمات فى :

«روح الهواة لمحضة التى يتمتع بها هذا المسرح، وأن هذه الفرق لا تقدم الأعمال المسرحية التى تلقى رواجا فى العاصمة وينقلها التليفزيون، وأنه مسرح شباب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى الجدة والطموح بل والشطط أيضًا، وأنه مسرح بسيط، صادق، يقدم فى إطار سهل، ويقدم عملاً إنسانيًا بلغة سهلة يفهمها الجميع» .

وعن الوضع الحالى والسلبيات التى يعانى منها مسرح الثقافة الجماهيرية أشار المؤلف إلى عدد من السلبيات منها: تغيير القيادات وعدم وجود خطط مستقبلية، سيطرة الإداريين، عدم وجود الدراسات العلمية والحقيقية، غياب المؤلف الإقليمى، هروب الكفاءات إلى الاحتراف، اعتماد أغلب العروض على الشكل التقليدى لمسرح (العلبة الإيطالية)، وجود عقدة المخرج المركزى، تقديم بعض العروض لمدة ليلة واحدة، تشابه المشاكل التى تقدمها الفرق فى عروضها، قلة الميزانيات، محاولة محاكاة مسرح العاصمة فى إنتاج العروض الكبيرة، وتكرار تقديم النصوص.

وفى الفصل الثانى قام المؤلف بعمل تصنيف للمخرجين الذين قدموا أعمالهم فى مسرح الثقافة الجماهيرية، يشمل هذا التصنيف خمس فئات من المخرجين «كبار المخرجين – أعضاء هيئة التدريس بأكاديمية الفنون – المخرجون المحترفون أعضاء مسارح الدولة – العاملون بهيئة قصور الثقافة – المتعاملون مع الهيئة».

كما يشير د. دوراه إلى اختلاف دور المخرج فى مسارح الثقافة الجماهيرية عن دوره فى مسارح المحترفين من حيث اختيار النص، الذى لابد أن يتناسب مع طبيعة كل فرقة وطبيعة أفرادها وقضاياهم، الجمهور الذى يتعاملون معه، والإمكانات المتاحة ومن حيث تكوين الرؤية الإخراجية، واختيار التقنيات الفنية المناسبة، وتصميم الحركة المسرحية، وقيادة البروفات وإجراء التدريبات، فهو يرى أن مخرج الثقافة الجماهيرية لابد أن يتمتع ببعض السمات الشخصية والفنية، منها: التفرغ الكامل، والصبر، وقوة الاحتمال، والقدرة على تبسيط المعلومات، والتعامل مع المسئولين والإداريين والتغلب على جميع المعوقات المالية والإدارية .. إلخ...

قام د. عمر دواره فى الفصل الثالث من كتابه بتحليل أهم التجارب المتميزة بمسارح هيئة قصور الثقافة، والتى أجمع كثير من النقاد على تميزها؛ ومنها تجارب سرور نور فى مسرح الفلاحين، إميل جرجس وتمصير روائع المسرح العالمى، عبد الجابر حسن وتجربة مسارح الأقاليم، هناء عبد الفتاح وفرقة دنشواى، عبد العزيز مخيون وتجربة زكى أفندى، مراد منير وجماعة المسرح المصرى، تجربة عادل العليمى ومسرح المناقشة، أحمد إسماعيل والإبداع الجماعى، عباس أحمد والاحتفالية الشعبية، صالح سعد ومسرح السرادق، محسن حلمى والمسرح السياسى، بهائى الميرغنى وفرقة الطيف والخيال، هذا إلى جانب تجارب أحمد عبد الهادى، وفهمى الخولى، ورأفت الدويرى، وحسين جمعة، والسيد طيب، وسمير الشافعى، ومحفوظ المغازى، وسلامة حسن.

ومن خلال بعض العناوين الداخلية قدم المؤلف فى فصله الأول من الباب الثانى رؤيته حول مسرح الأقاليم بين الواقع والطموحات، حيث استعرض بشكل تاريخى الأدوار المختلفة لعدد من قيادات الهيئة فى دفع وتطوير أنشطتها بما فيها المسرح الإقليمى الذى عده خط الدفاع الحقيقى عن المسرح المصرى، كذلك استعرض فى هذا الفصل بعض المشكلات التى يعانى منها هذا المسرح وكذلك إيجابياته، وهذا ما وضعه المؤلف تحت عناوين ماذا قدمت فرقها الـ 132 ؟! محاكمة علنية لمسارح الثقافة الجماهيرية، ومسرح الأقاليم... ما له وما عليه.

وفى الفصل الثانى عرض لعدد من المهرجانات المسرحية التى أقامتها الهيئة فى أقاليم مصر المختلفة، محدداً عدد الفرق المشتركة فى كل دورة، ولجان تحكيمها، والعروض التى قدمت فيها، متناولاً أبرز الظواهر التى تشكلت فى هذه الدورة أو تلك، والمواهب التى برزت فى عناصر العرض المسرحى كافة، ويفرد المؤلف للعروض المسرحية آخر فصول كتابه، محللاً توجهاتها التى تختلف من مكان لآخر، وراصدًا (للتذبذب) فى مستوياتها، والذى يرجعه إلى تغيير القيادات المسئولة، ومدى مساهمتها فى تحديد المسار والأهداف والدور المنشود والمنوط بفرق الثقافة الجماهيرية أن تلعبه، فيتناول بالتحليل عروضًا صنفها تحت عنوان (التجريبية) مثل (الوهج) و (محاكمة الكواكب). وتحت عنوان (المسرح الجديد) وضع مسرحية (سميراميس) كما تحدث عن مسرح المقاومة من خلال قراءته لمسرحية (العدو فى غرف النوم) و (الانتفاضة)، كما قدم عدداً من القراءات لمسرحيات: «السلطان الأخير، اللعنة، الرجل يأتى للمرأة، سهرة سعد الدين وهبة، القتل خارج السجن»، كما تناول أيضًا بعض العروض المتميزة بمسارح الأقاليم مثل «رسائل قاضى أشبيلية، خطفونى ولاد الإيه، سليمان الحلبى، على بابا، ونص الليل».

فى نهاية هذا العرض من الضرورى الإشارة إلى ملاحظتين :

الأولى : أن الكتاب يشير إلى جهد توثيقى ملحوظ قام به الناقد والمخرج د. عمر دواره عبر سنوات طويلة.

الثانية : أن الكتاب عبارة عن (تجميع) لعدد من المقالات المنفصلة التى نشرها الكاتب على مدى سنوات فى المجلات والجرائد المعنية بالفنون مثل الكواكب القاهرية، مجلة المسرح، إلى جانب بعض الفصول التى لم تنشر من قبل.

■ **محمود الحلوانى**

قراءات جديدة فى مسرحيات قديمة

■ **الكتاب : قراءات جديدة فى مسرحيات قديمة**
■ **المؤلف : أ. د هانى مطاوع**
■ **الناشر : المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية**

تعتبر عملية إعادة القراءة / التفسير للأعمال الكلاسيكية فى تاريخ المسرح العالمى هى عملية إعادة إنتاج لأفكار متوائمة مع السياق الآنى، ومتوائمة كذلك مع ثقافة المفسر وخبراته التى هى جزء من ثقافة المجتمع وخبراته.

وفى هذا الكتاب يقدم د. هانى مطاوع قراءة آنية جديدة لمسرحيتين من كلاسيكيات التراث المسرحى العالمى الأولى هى : "البطة البرية" للمؤلف النرويجى هنريك إبسن والذى يعتبر الأب الشرعى للمسرحية الجديدة، والأستاذ والمعلم الذى أرسى الكثير من التقنيات التى يعتمد عليها كتاب المسرح المعاصر حتى الآن.

والثانية هى : "قطة فوق سطح صفيحة ساخنة" للكاتب الأمريكى تنيسى ويليامز والذى يعتبره د. هانى مطاوع أحد امتدادات المسرح الإبسنى، وأحد نجوم المسرح الأمريكى فى الخمسينيات والستينيات؛ هذا علاوة على أنه شاعر مطبوع".

وقد استعان المؤلف فى الدخول إلى عالمى هاتين المسرحيتين بتعليمات المدرسة البنيوية فى النقد والتحليل والتى كانت السبيل لقراءة البناء متعدد الطوابق فى "البطة البرية"، وإلى المدرسة النماذجية – وهى فروع البنيوية – لاكتشاف الاستعارات المتعددة من القصص الأسطورى القديم، وهى التى تشكل نسيج البنية الداخلية الخفية فى "قطة فوق سطح صفيحة ساخنة".

وقد حرص المؤلف على كتابة مقدمتين فى شرح أهم ملامح المدرستين النقديتين، قبل شرح وتحليل المسرحيتين.

وأشار أيضا إلى أن هاتين الدراستين مقدمة لمشروع يتبناه لتقديم دراسات مماثلة على نفس المنوال، حيث سيتخير كل مرة عددا من المسرحيات الكلاسيكية والتى سيقوم بدراستها وتحليلها مع الكتابة والتعريف بمدرسة نقدية معينة أو عن قضية أدبية أو سياسية اجتماعية، أو عن مصطلح نقدى أو فنى له ارتباط مباشر بالمسرحية موضوع التحليل والمناقشة، ويضرب مثلا بـ "قضية المسرح السياسى" والبروباجندا السياسية، عند تناول مسرحية لبريخت، أو قراءة معانى التراجيديات الكلاسيكية قراءة جديدة فى ضوء التفسيرات المختلفة لمفهوم الخطأ التراجيدى مثلا، وقد أورد الكاتب العديد من الأمثلة التى ينوى تقديم دراسات عنها تحت عنوان "قراءات جديدة فى مسرحيات قديمة" وهناك العديد من الدوافع التى ذكرها المؤلف لهذا المشروع البحثى منها أن النقد المسرحى فى بلادنا، لا يزال يعتمد على المناهج الخارجية، أى النقد من خارج العمل الفنى ذاته، وبالذات على النقد الإنطباعى، والنقد الأيديولوجى، والنفسى أحيانا.

ويرى أن بعض النقاد – وخاصة نقاد الصحف السيارة والنقاد الشفاهيون– أدوا إلى تحويل هذه المدارس النقدية الخارجية "الانطباعية والأيديولوجية بالذات" إلى كليشيهات سطحية دارجة.

وكم من المسرحيات الفقيرة فنيًا – خاصة الأعمال المحلية – التى وجدت من يهلل لها لاحتوائها على الدعاية السياسية لاتجاه معين، أو لتضمنها أهدافا أخلاقية أو إصلاحية .. وكم شطح النقاد، وأدخلوا على المسرحيات هواجسهم الخاصة وانطباعاتهم دون أن يبرزوا ما يؤكدها فى النص ذاته.

محمد أمين عبد الصمد

دراما جيدة وكاتب مهموم

محمد الحسينى اسم كبير فى عالم الشعر، وها هو ينحت اسمه فى عالم الدراما بشكل لافت للنظر، فمن خلال مسرحية متقنة الصنع ، يبدو العالم الدرامى لمحمد الحسينى رحباً فسيحاً يحتمل أكثر من تأويل، وهذه سمة الدراما الجيدة، مسرحية «حورى» مكونة من أحد عشر مشهداً، تسير فيها الأحداث وفقاً لمنطق الدراما، ويسير فيها الصراع حثيثا نحو الذروة دونما أى هبوط فى الإيقاع الدرامى.

إن أول شفرة من شفرات النص ماثلة فى صورة الغلاف «الحسينى نفسه يرتدى لباساً فرعونيا» ثم الإهداء يعطينا إيحاء بأننا أمام حورى مختلف... حورى جديد غير «حورس» الأسطورة القديمة رغم وجود تشابه لا يمكن إغفاله بين حورى الحسينى وحورس الأسطورة، حيث تلقى كلاهما الحكمة مع الفارق، حورس الأسطورة تعلم بخطة من الأم التى أخفته، بينما حورى الحسينى علم نفسه بنفسه.

حورى الجديد يواجه قوة لا يستهان بها، قوة أشبه بآلة جان كوكتو الجهنمية، إنهم الكهنة الجدد الذين يريدون تنفيذ ما يريدون باسم الدين رغم مخالفته للمنطق وللطبيعة، وكان طبيعياً أن يختار الحسينى سبباً منطقياً لتفجير الصراع بين الطرفين وقد كان ذكياً فى ذلك ، حيث وقع الاختيار على نفرو «أخت حورى» لتكون قرباناً «عروساً » للنيل من أجل أن يفيض!! كانت شرارة الصراع إذن لسبب شخصى ، سرعان ما تحول لصراع عام بين قيم بالية ومنطق الطبيعة، يمتد الصراع ليفضح كل ممارسات الكهنة الذين لا يعرفون إلا مصلحتهم الشخصية ومنافعهم الذاتية من خلال السيطرة على الشعب وعلى الحكام من خلال ترسيخهم لمبدأ تقسيم الناس قسمين: سادة وعبيد، ولا يجرؤ العبيد على مخالفة السادة، هذا الجو يعد تربة درامية صالحة لتأجيج الصراع الدرامى على جميع مستوياته، وهو ما نجح فيه الحسينى بدرجة عالية من الحرفية ، حيث أدار الصراع الدرامى فى لحظات كثيرة داخل النص بين قوتين غير متكافئتين فى بداية النص، سرعان ما يحدث توازن شكلى بينهما بعد انضمام الحكماء وبعض من أفراد الشعب إلى حورى، ثم تتأرجح كفة الصراع فتميل تارة ناحية طرف، وتارة أخرى تميل إلى الطرف المقابل، وهذا التأرجح فى إدارة الصراع هو الذى يمنحنا نحن المتلقين التشويق، ويجعلنا نعيش لحظات من التوتر والانفعال، وهذه إحدى سمات الدراما الجيدة.

إن «دراما حورى» تعلى من قيمة العمل ومن قيمة العلم والأخلاق، وهى الصفات التى تسلح بها «حورى»، فاستطاع الوقوف فى وجه الرجعية ماثلة فى الكهنة ، وكذابى الزفة الذين يعوقون تقدم المجتمعات، ويشدونها إلى الخلف، إن الحسينى قد وضع يده على موضع الداء، وكانت درامته – بما تحمله من قيم – هى مبضع الجراح الذى يستأصل الداء من جذوره.

من الأشياء اللافتة للنظر فى هذه الدراما المتميزة براعة الكاتب فى رسم الشخصية المسرحية بكل أبعادها الجسمية والنفسية، إضافة إلى أننا لا يمكن أن نستغنى عن أى شخصية من الشخصيات بكل أبعادها الجسمية والنفسية إضافة إلى أننا لا يمكن أن نستغنى عن أى شخصية من شخصيات المسرحية مهما كان دورها صغيراً مثل شخصية الجدة، والحراس ....إلخ ، وكذلك كانت الفضاءات الدرامية فضاءات متنوعة وفاعلة ومسهمة فى تطور الصراع، وقد أسهمت هذه الفضاءات – لاسيما فضاءات المشاهد ذات الأجواء الأسطورية – فى النص– وهى فضاءات متخيلة – فى كسر الإيهام بين ما هو واقع وما هو متخيل، الأمر الذى جعل النص ينجو من الوقوع فى فخ المباشرة الذى تقع فيه معظم الأعمال التى تعتمد على التراث بشكل عام والتراث الفرعونى بشكل خاص.

لقد أشار الصديق العزيز د. صلاح السروى فى مقدمته الجيدة للنص إلى أن «الحسينى» قد وقع فى فخ عندما استخدم فى الحوار كلمات مثل الوثنية والتدين لأن المسرحية تدور فى عصر ما قبل الأديان، لكنى أرى أن الحسينى قد وفق تماماً فى ذلك، لأن القدماء المصريين قد عرفوا التوحيد من خلال عقيدة «إخناتون»، كذلك عاب عليه اعتماده على بعض الخرافات، وهذا ليس عيباً لأن المسرح فى أحد تجلياته تعبير عن الواقع بغير الواقع، إضافة إلى أن المسرح أصلا نشأ فى حضن الخرافات والأساطير.

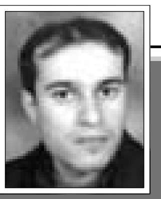
بقى أن نشير إلى لغة الحوار، وإلى التقسيم المشهدى، فقد اعتمد الحسينى العامية لهجة للحوار الدرامى مخالفاً بذلك معظم من تناولوا التراث الفرعونى فى أعمالهم الدرامية من قبل مثل الحكيم وباكثير وألفريد فرج، ومحمد مهران السيد، وقد استطاع الحسينى بحس الشاعر العامى والفصيح أن يقدم رؤيته فى لغة سلسة وبسيطة فعاميته أشبه بالفصحى، فهى إن صح التعبير «فصعامية» ، جاءت موائمة لجماهيرية المسرح مؤدية دورها فى البناء الدرامى على وجه جيد وهذا هو الأهم فى نظرى لا يعيبه إلا المباشرة أحياناً، على سبيل المثال الحوار الذى دار بين الكاهن ووالد حورى فى منزل الأخير، إضافة إلى بعض المواقف الأخرى، وهى قليلة فى النص، وحسناً صنع «الحسينى» عندما لم يكتب أغانى النص وترك الحرية للمخرج حتى لا يتأثر «الحسينى» كاتب الدراما بـ «الحسينى» الشاعر ، وهى رؤية يجب أن تحترم، لأنها فى الغالب الأعم تأتى فى مصلحة العمل الدرامى، أما التقسيم المشهدى فقد شابه بعض التناقض، فالمسرحية كما أشرت تقع فى أحد عشر مشهداً، مشهد افتتاحى وعشرة مشاهد، جاءت كالتالي:

المنظر الأول – مشهد افتتاحى – المشهد الأول – المشهد الثانى – المشهد الثالث – المنظر الثانى – المشهد الرابع..........إلخ.

وهذا التقسيم مخالف للمنطق وللعرف؛ إذ كيف يكون الكل جزءاً من الجزء !! لأن المنظر جزء من المشهد وليس العكس.

إن «دراما حورى» دراما جيدة تؤذن بحضور درامى راسخ وقوى لكاتب درامى يسير بخطى حثيثة نحو الكبار ليضيف «محمد الحسينى» إلى مواهبه المتعددة لقباً جديداً: «شاعراً – باحثاً – موسوعياً متميزاً » ثم «كاتباً درامياً واعداً».

د. محمد عبدالله حسين



● الممثل الليبى نور الدين الشيخى، انضم لفريق عمل العرض المسرحى «جبال أرنوب» الذى تقرر مشاركته فى المهرجان الحادى عشر للفنون المسرحية، والذى يقام تحت رعاية وزارة الثقافة الليبية فى أكتوبر من كل عام، نور الدين سبق له المشاركة فى مهرجانات دولية عديدة منها مهرجان «قرطاج» الدولى، ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، ومهرجان البحر المتوسط.

رسالة ماجستير لجمال ياقوت طرحت المقارنة

مسرح الطليعة انتقم من «مس جوليا» وجنوب أفريقيا وظفتها لصالحها



جمال ياقوت

عندما يتعدد مخرجو النص الواحد تنتج رؤى مختلفة بعدد أولئك المخرجين، ذلك لاختلاف الخلفيات الثقافية لهؤلاء المخرجين، وكذا لاختلاف طبيعة المجتمعات التى يقدم فيها هذا النص.. ويعد نص «مس جوليا» واحداً من تلك النصوص التى تجذب العديد من مخرجى المسرح على مستوى العالم؛ لما ينطوى عليه من مصداقية التجربة الشخصية لمؤلفها. ولأن إعادة إنتاجه المتكرر والمتباين – ما بين تصور إخراجى متوافق مع أسلوب النص، وآخر متواز معه، وثالث متعارض – لهو أمر لافت للنظر البحثى، ومستفز لحمية الباحثين الجادين؛ لذلك أوقف المخرج جمال ياقوت ، المعيد بقسم المسرح بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية، جهده على بحث حالات التباين بين عروض نص «مس جوليا» المختلفة على المسرح المصرى والعالمى، وتقدم بهذا البحث إلى القسم للحصول على درجة الماجستير ومنحته اللجنة – التى تكونت من الدكاترة: أبو الحسن سلام (مشرفاً)، وكمال عيد، وأحمد زكى مناقشين – الدرجة بتقدير امتياز.

حملت الدراسة عنوان (المخرج المسرحى وتعدد الرؤى الإخراجية لدراما «مس جوليا».. دراسة تطبيقية مقارنة) وقامت على إشكالية لجوء بعض مخرجى المسرح غير التقليديين إلى مغايرة الأسلوب الفنى للنص، وهو أمر يترتب عليه وضع تصور أو رؤية إخراجية قد تعمل على تفسير النص، اعتماداً على وسائل غير كلامية ، بحيث تصبح هذه الوسائل جزءاً لا يتجزأ من نسيج العرض المسرحى المعادل للنص نفسه، وصولاً إلى تعميق دلالة النص التى أرادها المؤلف. وقد تعمل رؤية إخراجية أخرى للنص على وضع تفسيرات مغايرة للنص. وهنا تبرز الإشكالية ما بين مبدع النص الأول «المؤلف» ومبدعه الثانى «المخرج». ومن ثم تبرز إشكالية التباين فى ثقافة النص وثقافة العرض، وثقافة التلقى ما بين النص والعرض.

أحمد زكى ود. صوفيا عبدالله ود. أبو الحسن سلام ود. كمال عيد خلال المناقشة

فى محاولة للوصول بالبحث إلى الهدف المرجو؛ اعتمد الباحث على المنهج التطبيقى المقارن. وتم تقسيم الرسالة إلى أربعة فصول كما يلى:

الفصل الأول بعنوان: «مس جوليا» وفكرة المعادل الموضوعى – دراسة تحليلية وفنية. وقد بدأ هذا الفصل بتمهيد عن الكاتب، ثم تعرض لنص «مس جوليا» بالدراسة والتحليل؛ لقد انتهت المسرحية نهاية مأساوية بانتحار «جوليا» خوفاً مما قد يلاحقها من فضيحة وعار بسبب سقطتها غير المسئولة وغير المبررة؛ تلك النهاية التى يرى البحث أنها ليست نهاية حتمية؛ إذ كان فى مقدور «جوليا» أن تعيش وتواصل حياتها مع إيجاد مخارج متعددة يمكن أن تبرر بها ما حدث، خاصة أن تاريخ الأب والجد فى التفريط فى شرف العائلة ثابت وواضح فيما تقر به « جوليا» ويعرفه خادمها «جان».

وقد عقد هذا الفصل لإثبات صحة هذا الفرض ارتكازاً على تحليل المنظومات الآتية:

المنظومة الدرامية: وتتمثل فى الفكرة والشخصيات والحبكة والحوار والمكان والزمان.

المنظومة الفنية: وتتمثل فى خصوصية التناول، وأسلوب الكاتب الذى يشكل أساس المدرسة الطبيعية.

المنظومة المعرفية: وتتمثل فيما انعكس من ثقافة الكاتب على مسرحيته بما يتطابق مع رسمه لشخصياته، كما يتطابق مع بيئة تلك الشخصيات الدرامية.

أما الفصل الثانى وعنوانه: الإخراج المترجم لنص «جوليا» على مسرح الطليعة، فقد قدم فيه الباحث تحليلا تفصيليا لعرض «جوليا» الذى قدمه المخرج «السيد طليب» بمسرح الطليعة فى عام 1979 باللهجة العامية التى أثرت تأثيراً سلبياً فى أداء الممثلين؛ إذ تحول الأداء عند ممثل شخصية «جان » على وجه التحديد إلى لهجة أقرب إلى السوقية، وذلك بعيد كل البعد عما تتصف به شخصية «جان» من ثقافة وطموح ومكانة وظيفية بوصفه سائقا للكونت. كما أن الزى الذى صمم لهذه الشخصية لم يكن متناسباً بالمرة مع شخص يعمل فى إقطاعية (كنت) خاصة أن الأسماء والألقاب والأجواء فى الإعداد الثامن ظلت أوربية.

بالإضافة إلى ما تقدم، فإن الإطار الطقسى، الذى تأسس عليه الخط الدرامى لنص سترندبرج، يدخل فى إطار خصوصية الثقافة الأوربية نفسها حيث الاحتفال السنوى بُعيد منتصف ليلة الصيف وما يصاحبه من تخالط طبقى وسلوكيات استثنائية لا مقابل لها فى ثقافتنا العربية، ومحاولة المخرج وضع هذا الطقس الأوربى فى إطار احتفالات شم النسيم، هى محاولة فيها الكثير من التبسيط؛ لأن احتفالات شم النسيم تتم بالنهار، ولا علاقة لها باختلاط الأجناس والطبقات، وما يصاحب ذلك من ممارسات لا تتناسب مع عاداتنا، كما أن هذه الممارسات العاطفية الملتهبة، وحالات الغياب عن الوعى واحتساء الخمور هى العمود الفقرى الذى بنى عليه سترندبرج حبكته المسرحية.

وفى الفصل الثالث وعنوانه: إخراج مس جوليا بين الرؤية التفسيرية والرؤية التأويلية على المسرح السويدى، اهتم الباحث بدراسة الجانب التحليلى المقارن بين العروض التى قدمت فى السويد؛ فسافر الباحث على كامل نفقته إلى السويد فى الفترة من 19 إلى 26 مايو 2007، للتعرف على النشاط المسرحى فى السويد ولتجميع المادة البحثية حيث شاهد ثلاثة عروض مسرحية تناولت نص «مس جوليا». كان العرض الأول للمخرج السويدى المعروف (إنجمار برجمان) الذى اهتم بنسج التفاصيل الدقيقة لكل لحظة شعورية وخاصة فى تجسيد مراحل الاستمالة والاستدراج المتبادل بين جان وجوليا، كما اهتم باللقطات الجمالية القائمة على التناقض فى حلم اليقظة كخطوة مرحلية على خط الاستدراج المتبادل وصولاً إلى السقوط المدوى لابنة الكونت.. كذلك اهتم برسم إيقاع دقيق للعرض المسرحى خاصة فى تجسيد صدمات «جان وجوليا وكريستين».

أيضاً رسم خطوطاً من الحركة، عبرت بشكل بليغ عن الحالة النفسية المتخبطة التى تعيشها جوليا، فتباينت حركتها فيما بين الاستسلام الخامل والحركة المترنحة التى أبرزت فقدان سيطرة جوليا على جموح غريزتها .

أما العرض الثانى فكان للمخرج السويدى (تومى بيرجرن)، وقد لاحظ الباحث عدم اهتمامه بإشباع اللحظة الشعورية حيث تجاهل الكثير من التفاصيل المؤثرة، خاصة فى المشهد الختامى، الذى ينطوى على لحظات درامية فى غاية الأهمية مثل لحظة قتل العصفور التى جاءت عابرة سريعة لم نشعر بأثرها على جوليا . أما عن إيقاع العرض فقد اختل فى الكثير من أجزاء المسرحية بسبب النمطية التى كان عليها أداء الممثلين، وبسبب الوثبات غير المنطقية التى اعترت الكثير من أجزاء المسرحية، فإهمال التفاصيل جعل الشخصيات تبدو باهتة فاقدة لبريقها وحضورها الفاعل، ومن ثم تحولت إلى أشباه كائنات، إلا فى لحظات قليلة من لحظات العرض.

أما العرض الثالث فكان لمايكل وولفورث من جنوب أفريقيا؛ حيث قدم برؤية تناقش التفرقة العنصرية، ولهذا فقد قام المخرج بتهيئة الظروف التى تتيح له التعبير عن رؤيته، فجعل مواد أثاث المطبخ مستمدة من بيئة جنوب أفريقيا، كذلك تصميمات الملابس. وبدّل لقب «الكونت» بـ«السيد» و«الكونتيسة» بـ«السيدة»، وجعل التلفاز واحداً من أهم منابع الثقافة عند «جان»، حتى الرقصات كانت متماشية مع مجتمع جنوب أفريقيا، كما حول الخدم إلى عمال، ولتأكيد فكرة التفرقة العنصرية؛ قام بدورى جان وكريستين ممثلان ملونان فى حين قامت ممثلة بيضاء بدور جوليا .

جاء العرض بتفسير مغاير لكل التفسيرات السابقة لعروض «مس جوليا» من هنا يرى الباحث أنه إذا كانت تيمة النص مناسبة لطرح عدد من الموضوعات الاجتماعية، فهى أيضاً صالحة لعرض قضية سياسية غير قضية الصراع الطبقى؛ وهو ما يؤكد أن النص صالح لكل زمان ومكان.

أما الفصل الرابع وعنوانه: إخراج «مس جوليا» بين العرض والعرض الموازى؛ فهو فصل تطبيقى لإخراج الباحث للنص نفسه، وفيه اعتمدت رؤيته الإخراجية على تقنية «الميتاتياتر» (المشهد المسرحى الشارح) حيث أضاف المخرج / الباحث للعرض شخصيات الخدم التى جسدت مشاهد «الميتاتياتر»، وهى المشاهد التى مثلت تنبؤات الخدم بما سيقع من أحداث اعتماداً على خبرتهم مع سادتهم، إلى جانب ما يشاهدونه من أحداث آنية فى بداية الليلة... مثلت تلك التنبؤات طرحاً موازياً لما يدور فى أذهان الشخصيات من أفكار تتعلق بالمستقبل مثل تجسيد الخدم لحلم امتلاك جان للفندق، ولحلمى جان وجوليا . وأخيراً تجسيد الخدم للحظة سقوط جوليا . وقد تم هذا التجسيد فى إطار لغة تعبيرية غير كلامية.

وقد انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج وضعت فى صورة بيان مقارن ومنها:

المعالجة المنظرية والملابس؛ حيث تراوح مكان العرض بين القاعة (فى عرض الطليعة) والعلبة الإيطالية باتساعات متباينة، كما تباين المنظر فيما بين الالتزام بالنزعة الطبيعية للنص أو الخروج عنها لتحقيق مبدأ المعاصرة كما فى عرض جنوب أفريقيا .

وقد تراوح المشهد الافتتاحى بين عرض لا يهتم بإضفاء جو عام فى البداية، وعرض آخر اهتم بتأكيد حالة البهجة التى بدت على جوليا فى البداية، فى مقابل حالة الكآبة التى سيطرت عليها فى النهاية. وقد تباين المنظر الافتتاحى فى عرض الباحث عن العروض السابقة موضوع المقارنة فى البحث، فكان عبارة عن حوار صامت بين جوليا وعصفورها لتأكيد العلاقة الحميمة بينهما ولتأكيد الأثر الدرامى للحظة قتل جان لهذا العصفور فى نهاية المسرحية.

وحول التفاصيل والإشباع؛ اهتم بعض المخرجين بإبراز التفاصيل الدقيقة للحظات الدرامية، وأهمهم إنجمار برجمان، وتجاهل بعضهم التفاصيل كلية خاصة (السيد طليب) فى عرض الطليعة. وقد أولى الباحث عناية شديدة بالتفاصيل داخل المطبخ لما لها من دور فى تأكيد القيمة الدرامية المتضمنة فى اللحظة الشعورية.

وفيما يتعلق بمراحل الاستدراج (بدءاً من الاستمالة ووصولاً إلى السقوط) فقد تباين أداء مخرجى العروض موضوع الدراسة فى رسم مراحل التحول، وبالتبعية تباينت جماليات هذا التحول فيما بينهم. وإذا كانت هذه التحولات ناجمة عن صدمات عديدة نتجت عن اكتشاف حقائق أو طبيعة سلوك؛ فإن الباحث يرى أن الصدمة الكبرى لجان كانت فى اكتشافه خلو وفاض جوليا من المال... فى حين تمثلت الصدمة الكبرى عند جوليا فى اعتراف جان بخداعه لها، وليس فى فقدانها لعذريتها..! أما كريستين فجاءت صدمتها الكبرى فى اكتشافها للعلاقة بين خطيبها وسيدتها، وهو ما يتعارض مع إيمانها التام بالفوارق الطبقية... وقد تباين المخرجون فى اهتمامهم بهذه الصدمات الكبرى وما واجه الشخصيات من صدمات أخرى أقل أهمية فيما بين رد فعل لا يتناسب مع الفعل ذاته – كما فى عرض الطليعة – أو اعتماد «برجمان» على اللقطات الجمالية القائمة على التناقض فى تجسيد هذه الصدمات، أو الاستسلام الباهت للشخصية حال تلقى الصدمة، بحيث تفقد الصدمة فعاليتها الدرامية كما فى عرض «بيرجرن»... أو تحميل ردود الأفعال لأبعاد عرقية كما فى عرض جنوب أفريقيا.. أما العرض التطبيقى فقد حاول المخرج / الباحث أن يؤكد نقاط التحول الكبرى لكل شخصية باستخدام عناصر العرض المسرحى المختلفة خاصة الحركة والموسيقى والإضاءة...

أما طرق الأداء التمثيلى التى استخدمها المخرجون... وفقاً للرؤية الإخراجية لكل منهم.. فقد تباينت من عرض لآخر؛ حيث كان الأداء عبارة عن مبالغة صوتية متسمة بالإغراق فى المحلية فى عرض «الطليعة»... فى حين اهتم ممثلو برجمان بتأكيد الجو النفسى المسيطر على اللحظة الدرامية، أما «بيرجرن» فيؤخذ على ممثليه الوثبات المتلاحقة التى تتأكد فى مناطق التحولات بما يؤدى إلى قطع خط الاتصال التصاعدى بين لحظة شعورية وأخرى، وفى عرض جنوب أفريقيا، ونظراً لاختلاف طبيعة الممثل الملون عن الممثلة البيضاء من حيث طبيعة الجهاز الصوتى لكليهما، فقد جاء الأداء متوافقاً مع كل شخصية.. وقد حاول المخرج / الباحث فى العرض التطبيقى أن يصل إلى لحظة الصدق فى الأداء من خلال استخدامه لنموذج مقترح من الباحث نفسه، وهو ما أطلق عليه «نموذج رسم قلب الشخصية»، انطلاقا من أن أهم وظيفة يقوم بها المخرج المسرحى هى تدريب الممثلين على أداء أدوارهم.

كان ياما كان

طه حسين يكتب عن نجيب الريحانى ويطالب الدولة بتكريمه

طه حسين اسم له جلاله، وحضوره الذى- دوماً- يستحضر معه جدية مطلقة، خاصة عندما نتذكر كتابيه "فى الشعر الجاهلي"، ومستقبل الثقافة فى مصر" بالإضافة إلى مناصبه المتعددة، بداية من مدرس بالجامعة المصرية، حتى بلوغه وزيراً للمعارف، عندما أطلق صيحته العظيمة: "التعليم كالماء والهواء".. وأصبحت هذه المقولة، دستوراً للفقراء.. طه حسين الذى شَّرق وغرَّب فى كل اتجاه ثقافى وأدبى وسياسى وتعليمى، وتمرس على إدارة معاركه بحنكة وعناد، لم يقتصر أمره على هذه المجالات، بل أدلى بدلوه فى مجال التمثيل والفن المسرحى، وترجم عن المسرح اليونانى لسوفوكليس ثلاث مسرحيات.. فضلاً عن كتابه: (قصص تمثيلية) وقد صدرت طبعته الأولى عام 1951 وهو عبارة عن مقالات كتبها عن خمس عشرة مسرحية فرنسية، ونشرها فى سلسلة (كتب للجميع) والتى كانت تصدرها جريدة "المصرى" - آنذاك - وقد كان طه حسين قد وصل إلى أعلى مناصبه كوزير للمعارف، ويقول فى مقدمة كتابه: (هذه فصول فى النقد والتحليل تناولت بها طائفة من آيات التمثيل الحديث، ولقد كتبتها وجمعتها لا أريد من ذلك إلا أمرين اثنين: الأول: أن أظهر قراء هذه اللغة العربية على نحو من أنحاء الأدب الغربى، الثانى: أن يكون لهذه القصص وما فيها من الآراء الفلسفية والمذاهب الفنية المختلفة أثر فى نفوس الأدباء والذين يعنون منهم بالتمثيل العربى خاصة يحملهم علي أن يعنوا بهذا الفن الناشئ فى أدبنا عناية ترفع شأنه وتجعله خصباً مفيداً..).

ولم تشغل طه حسين وظائفه المتعددة والخطيرة عن متابعة فن التمثيل، والكتابة فيه، وتوجيه جمهرة الأدباء والكتاب للاهتمام به، لشعوره بخطورته، وجدواه، وعظيم فوائده.

وهنا- فى الذكرى الرابعة والثلاثين لرحيله الذى كان فى 27 أكتوبر عام 1973 نقدم مقالاً نادراً وطريفاً، كتبه السيد العميد عن مسرحية "سلاح اليوم" بطولة الفنان نجيب الريحانى، وليست هذه طرفة، وليست شيئاً مدهشاً وغرائبياً على الرجل، الذى تحيط مداركه بفنون عديدة، وعندما كتب الراحل ادوارد سعيد عن الفنانة تحية كاريوكا، أعتبرها عدد من النقاد ومحبى "المودات" أعجوبة الأعاجيب، باعتبار أن مفكراً وفيلسوفاً خرج عن مجاله ليتنزه ويتباسط ليدلى بآرائه فى فن الرقص.. ولكن طه حسين، قد سبقه بعقود خمسة، فالمقال المنشور فى مجلة "الكاتب المصرى" عدد مايو 1946 والتى كان يرأس تحريرها طه حسين، وقد طالب فى المقال بأن يلقى نجيب الريحانى من الدولة كل تكريم، فهو لم يجد من هذه الدولة عناية أو تشجيعاً، وكما ينهى مقاله: (ولتعذرنى الدولة إذا قلت إن مسرح الأستاذ نجيب الريحانى هو خير قسم من أقسام هذه الجامعة الشعبية).

شهرية المسرح
سلاح اليوم

ليس الأستاذ الريحانى فى حاجة إلى أن يعرف إلي الناس ولا إلى أن يهدى إليه الثناء؛ حتى لم يدر ماذا يصنع به. ولست أكتب هذه الكلمة وأنا على جناح سفر إلا لأسجل إعجابى الذى لا حد له بالقصة الأخيرة التى يعرضها الأستاذ نجيب الريحانى علي النظارة فى هذه الأيام. فسلاح اليوم قصة طريفة حقاً. والغريب أن طرافتها تأتى من أنها لا تعرض على الناس شيئاً مبتكراً وإنما تعرض عليهم حياتهم التى يحيونها فى كل يوم. وهى من هذه الناحية درس من أقوم الدروس التى تلقى على الناس، لا فى الأخلاق وحدها، بل فى تصوير الحياة الاجتماعية وما تشتمل عليه من عناصر الفساد التى لا سبيل معها إلى بقاء أو إلى استقرار. فسلاح اليوم فى قصة الأستاذ الريحانى ليس جداً، ولا جهداً، ولا كفاية، ولا عملا خصباً منتجاً، ولا صدقاً فى القول، ولا إخلاصاً فى العمل، ولا وفاء للصديق، ولا اعترافاً للجميل، وإنما هو كل ما يناقض هذه الخصال من الأخلاق. وهو ليس سلاحاً يصطنعه فريق من الناس دون فريق ولا طبقة منهم دون طبقة، وإنما هو سلاح شائع يصطنعه كل من قدر عليه، والناس جميعاً يحرصون على أن يقدروا عليه ويصطنعوه؛ لأنهم جميعاً يريدون أن يغيروا من حالهم ويخرجوا عن أطوارهم ويبلغوا منازل أرقى من المنازل التى قدرت لهم. يريدون أن يصلوا، ولا يترددون فى سلوك السبيل التى تنتهى بهم إلى ما يريدون مهما تكن شائكة ومعوجة، بل هم يسلكون السبل الشائكة المعوجة لأنها وحدها التى توصل فى سرعة إلى ما يريد الوصوليون. فالصديق وهو من الطبقة الدنيا يتملق صديقه الموظف فى أحد المصارف حتى يجد له عملاً فى المصرف الذى هو موظف فيه. ثم لا يلبث أن يخونه فى صراحة ووقاحة لا حد لهما، وهو يأخذ عمله، ويستهوى صديقته، ولا يزال يرقى من خداع إلى خداع ومن كيد إلى كيد، ويرقى مع ذلك من درجة إلى درجة ومن خيانة إلى خيانة حتى يخون مدير المصرف، ويشترى منه مصرفه بثمن بخس، وقد رشا أعضاء مجلس الإدارة جميعاً، فهو يعبث ما شاء أن يعبث ويفسد ما وجد إلى الفساد سبيلا، وينعم من أجل ذلك بلذات الحياة كلها لا يستثنى منها شيئاً لأنه لا يهمل من وسائلها شيئاً، وهو فى أثناء ذلك لا يجد من الناس إلا ثناء وحمداً. فإذا استكشف أحد بعض أوزاره وهم أن يعرضها على مجلس الإدارة لم يجد من يسمع له أو يحفل به، وإنما وجد الأعراض والازدراء والتهديد بالوقوف أمام القضاء. وليس هذا إلا رسماً يسيراً قصيراً مقارباً للموضوع الذى تدور القصة حوله؛ فبراعة القصص عند الأستاذ الريحانى لا تأتى من الموضوع وحده، وإنما تأتى من الحوار الذى يخلب النظارة منذ المنظر الأول، ومن أصوات الممثلين ونغماتهم حين يتكلمون، ومن أشياء كثيرة لا سبيل إلي تصويرها فى هذا الحديث القصير.

والأستاذ الريحانى معلم يلقى دروسه الاجتماعية والخلقية على المصريين منذ أكثر من ربع قرن، وهو فى الوقت نفسه صاحب فكاهة رائعة حلوة مرة فى وقت واحد، يسلي المصريين عن همومهم وأحزانهم العامة والخاصة منذ أكثر من ربع قرن أيضاً. فليعرف المصريون له ذلك وليقدروه قدره وما أراهم يفعلون. وإنه لمن المؤلم حقاً أن ينفق الأستاذ الريحانى حياته كلها معلماً للمصريين ومسلياً لهم عن الهموم والأحزان، وأن يؤثر المصريون أنفسهم بدروسه وفكاهته دون أن يجد من الدولة عناية أو تشجيعاً. والغريب أن الدولة تفكر فى انشاء جامعة شعبية. ولتعذرنى الدولة إذا قلت إن مسرح الأستاذ الريحانى هو خير قسم من أقسام هذه الجامعة الشعبية.

■ طه حسين



■ نجيب الريحانى

شعبان يوسف

ذاكرة المسرح

فرقة الريحانى (1)

تعد فرقة «الريحانى» من الفرق الرائدة فى تاريخ المسرح العربى، وهي من أطول الفرق عمرا - بعد المسرح القومى - حيث استمرت منذ عام 1916 وحتى نهاية السبعينيات تعمل بصفة منتظمة فيما عدا بعض المواسم القليلة التي توقفت أثناءها لدواعى السفر خارج القطر، ونظراً لطول فترة إنتاجها بدءاً من الربع الأول من القرن العشرين وحتى الربع الأخير منه، سنتناول أهم أنشطة وفعاليات الفرقة من خلال قسمين الأول منذ عام تأسيسها 1916 وإلى تاريخ وفاة مؤسسها نجيب الريحانى (1889- 1949)، أو بالتحديد حتى عام 1946 تاريخ آخر مسرحية قام ببطولتها وهى «سلاح اليوم» التى ارتفع عنها الستار فى 28 مارس 1946. والمرحلة الثانية هى تلك المرحلة التي تحمل عبء إدارتها شريك كفاحه وصديق عمره المبدع بديع خيري (1893 - 1966)، خاصة وأن كل مرحلة منهما تتميز بسمات فنية خاصة تميزها عن الأخرى.

قدمت أولى مسرحيات فرقة «الريحانى» بعنوان «تعاليلى يا بطة» عام 1916 وهى مسرحية فارس قصيرة، من تأليف وإخراج وبطولة نجيب الريحانى، وذلك بكازينو «دى روز» بالقاهرة، ويعتمد العرض على شخصية «كشكش بك» تلك الشخصية الشهيرة التى التصقت لفترة طويلة بنجيب الريحانى، وهي شخصية العمدة المتصابى والذى جاء من القرية إلى العاصمة بعد حصوله على عائد بيع القطن بحثاً عن المتعة ومصاحبة الغانيات، وقد حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا مما دفعه إلى تقديم بعض المسرحيات بانتهاج نفس الأسلوب وذلك خلال المرحلة الأولى والتى أطلق عليها النقاد فترة الفرانكو آراب (1916 - 1917) حيث تخللت الحوار بعض العبارات الفرنسية وذلك لاجتذاب بعض الأجانب وأيضا لإثارة الضحك من خلال ازدواج المعنى لبعض الكلمات، واعتمدت هذه المسرحيات على تقديم بعض الأغانى وكذلك أساليب الفارس من ارتجال وإطلاق النكات والقفشات.

وقد تضمنت هذه المرحلة مسرحيات: تعاليلى يا بطة، بستة ريال، بكرة فى المشمش، خليك تقيل، هز يا وز، إديلو جامد، بلاش أونطة، ابقى قابلنى، كشكش بك فى باريس، أحلام كشكش بك، وداع كشكش بك، وصية كشكش بك.

والمرحلة الثانية للفرقة كانت خلال الفترة من 1918 - 1920 وهى الفترة التي أطلق عليها مرحلة المسرحية الاستعراضية حيث رجحت كفة الغناء والاستعراض على الحوار والمواقف الدرامية، وتعتبر هذه المرحلة تطوراً عن المرحلة الأولى واستعان خلالها نجيب الريحاني - إلى جانب المؤلف أمين صدقى - بالشاعر وكاتب الأغانى الشاب بديع خيرى، والملحن الموهوب سيد درويش. وقد تضمنت هذه المرحلة المسرحيات الاستعراضية على كيفك، مصر فى 1918 - 1920، قولوا له!، إش!، ولو!، رن!، فشر!، وهذه الفترة هى تلك التى شهدت تنافسا كبيرا مع فرقة الكسار، كما شهدت ثورة 19، وبالتالى تضمنت المسرحيات عددا من الأغانى الوطنية التى تعبر عن نمو الشعور القومى ومقاومة الاستعمار.

المرحلة الثالثة والتى أطلق عليها مرحلة الأوبريت وذلك خلال الفترة من 1920 - 1925، وقدم الريحانى الأوبريتات حيث الحدث الدرامى أهم من الاستعراضات وتميزت هذه الأوبريتات بالمزج بين الفانتازيا واللمحات الواقعية، وقدمت من خلالها شخصيات من الطبقات الشعبية.

وقد تضمنت هذه الفترة أوبريتات: العشرة الطيبة، ريا وسكينة، الليالى الملاح، الشاطر حسن، أيام العز، البرنسيس، الفلوس، مجلس الأنس، لو كنت ملك، قنصل الوز، مراتى في الجيش.

المرحلة الرابعة وهى الفترة من 1926 - 1931 والتى أطلق عليها بعض النقاط مرحلة الفوضي الفنية حيث لم تكن لعروضها سمات عامة تجمعها، ومرت الفرقة خلالها ببعض الأزمات وحاول خلالها «نجيب الريحانى» تقديم بعض عروض الميلودراما - فى محاولة لمنافسة فرقة رمسيس - ولكن مع فشله ارتد إلى تقديم شخصية «كشكش بك»، وتضمنت هذه الفترة مسرحيات المتمردة، مونا - نافا، الجنة، اللصوص، ليلة جنان، مملكة الحب، الحظوظ، يوم القيامة، علشان بوسة، آه من النسوان، ابقى اغمزنى، ياسمينة، أنا وأنت، علشان سواد عينيها، مصر فى 1929، نجمة الصباح، اتبحبح، ليلة نغنغة، مصر، باريس، نيويورك، أموت فى كده، عباسية، حاجة حلوة.



عرض «قسمتى» لفرقة الريحانى

المرحلة الخامسة والتى أطلق عليها مرحلة النضج الفنى وهى أفضل مراحل الفرقة حيث كوميديا الموقف والتوظيف الجيد لجميع مفردات العرض المسرحي وتميز النصوص بالروح الوطنية وبالحبكة الدرامية الجيدة حتى وإن كانت مقتبسة عن نصوص أجنبية وهي الفترة التى استمرت من أواخر 1931 وحتى وفاته فى 1949، وقد قدم خلال هذه المرحلة: الجنيه المصرى، المحفظة يا مدام، الرفق بالحموات، أولاد الحلال، الدنيا لما تضحك، الشايب لما يدلع، الدنيا جرى فيها إيه؟، حكم قراقوش، مين يعاند ست، فانوس أفندى، قسمتي، مندوب فوق العادة، الدنيا على كف عفريت، لو كنت حليوة، الستات مايعرفوش يكدبوا، استنى بختك، الدلوعة، ماحدش واخد منها حاجة، حكاية كل يوم، مدرسة الدجالين، تلاتين يوم فى السجن، ياما كان فى نفسى، حسن ومرقص وكوهين، إلا خمسة، سلاح اليوم.

ويلاحظ أن بعض المسرحيات السابقة أعيد تقديمها كثيراً من خلال ريبرتوار الفرقة وذلك لجودة حبكتها وتميز شخصياتها الدرامية واقترابها من الجمهور لموضوعاتها الاجتماعية وإطارها الكوميدى.

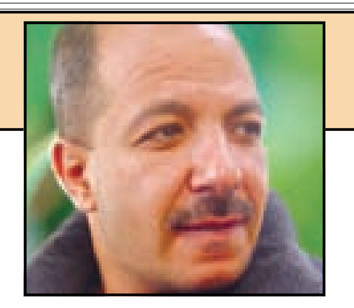
ضمت فرقة الريحانى نخبة من كبار ممثلى الكوميديا وفى مقدمتهم: استيفان روستى، عزيز عيد، محمد كمال المصرى (شرفنطح). مختار عثمان، أمين عطا الله، عبد اللطيف جمجوم، أمين صدقى، حسن فايق، بشارة واكيم، سيد سليمان، عبد العزيز أحمد، محمود لطفى، محمد الديب، محمد شوقى، عبد الفتاح القصرى، عباس فارس، سراج منير، عدلى كاسب، حسين رياض. ومن السيدات: بديعة مصابنى، روز اليوسف، زينب صدقى، فتحية أحمد، عزيزة أمير، مارى منصور، مارى منيب، كيتى، ميمى وزوزو شكيب، فيكتوريا حبيقة، زينات صدقى، سعاد حسين، نجوى سالم..

ويحسب لفرقة الريحانى مشاركتها الفعالة ودورها المؤثر فى تطوير فن الكوميديا المسرحية والانتقال بعروضها من مرحلة الارتجال والهزل وتقديم الى تقديم الكوميديا الاجتماعية والانتقادية الراقية، وكذلك استمرارها لأكثر من سبعين عاما قدمت خلالها العديد من العروض المتميزة ومن بينها أكثر من ثمانين عرضا خلال المرحلة الأولى (فترة نجيب الريحانى)، وقد قدمت على مسارح الرينسانس، اجيبسيانا، برنتانيا (الذى شيده الريحانى عام 1926 وأطلق عليه اسمه)، الكورسال، دار التمثيل العربى، ومنذ عام 1935 استقرت الفرقة فى مسرح رمسيس الذى أطلق عليه اسم الريحانى بعد ذلك.

د. عمرو دواره

مجرد بروفة

استثمار النجاح



■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

لست متابعاً جيداً للتليفزيون.. بالكاد أشاهد مباريات الكرة التى يكون الأهلى طرفاً فيها، وأحياناً، وعلى مضض وبحكم أن «حب الوطن فرض على» أشاهد مباريات منتخبنا القومى، خاصة عندما أكون راغباً فى دخول حالة «عكننة».. باعتبار أن حالة الانبساط تتلبسنى دائماً!!

ما علينا.. أسباب عدم المتابعة تتلخص فى أننى أعمل عشرين ساعة يومياً، حتى فى الإجازات والعطلات الرسمية، ثم إننى لا أمتلك «دش» - اكتشفت الآن لماذا أحقد على «كلية» الفنون المسرحية - وبالتالى فليس أمامى سوى التليفزيون المصرى، وما أعرفه عن ضحاياه يجعلنى «أفرّ» من أمامه كلما لمحته فى مكان وذلك حتى لا يشمت فىّ مسئولو «أكاديمية» المسرح!!

على أننى وقعت فريسة للتليفزيون المصرى خلال شهر رمضان المبارك - اشمتوا بقى - وخاصة فى أوقات النهار التى أكون فيها خارج الخدمة تماماً.. وقد تابعت بعض المسلسلات - على رداءتها - بسبب أن أبطالها من الممثلين الذين أحترم مواهبهم، وقدراتهم، وعلى رأسهم يحيى الفخرانى، الذى أعتبره مع الراحل أحمد زكى، أهم ممثلين عاصرتهما.. وكذلك توفيق عبد الحميد الذى لم يحصل، حتى الآن، على ما يستحقه من تقدير؛ فهو فنان كبير بكل ما تعنيه الكلمة من معنى.

الفخرانى، وتوفيق عبد الحميد أثبتا خطأ مقولة «إنه لا يوجد ممثل ناجح فى مسرحية فاشلة» فالمسلسلان اللذان - اللذان وليس اللتان يا عمداء - شاركا فيهما «يتربى فى عزو» و«نافذة على العالم» كانا أشبه بعروض الفرق القومية بالثقافة الجماهيرية، ولمن لا يعرف شيئاً عن هذه العروض أقول إنها أسوأ ما فى مسرح قصور الثقافة، أما فرق القصور والبيوت والنوادى فمنها ما ينافس، بقوة، عروض البيت الفنى للمسرح، و«كلام فى سرى» خير شاهد.. هناك استثناءات بالطبع فى القوميات لكن الغالبية سيئة!

المهم أن الفخرانى كان هو المسلسل بأدائه و«مَعْلَمَته»، وهو أمر ليس جديداً على فنان فى حجمه، أما توفيق عبد الحميد فقد أدى شخصية ابن البلد «الحلنجى» خفيف الظل بوعى لا يمتلكه إلا فنان يعيش خارج غرف العناية المركزة.. فنان بالبلدى «داير» و«ابن حنت».. وربما لا يُقدِّر هذه «السكة» فى الأداء، التى التقطها توفيق عبد الحميد، أفضل ممن ولد وعاش «وترعرع» فى شبرا ودعك من افتعال تامر هجرس وصبيه أحمد فوزى فقد تعاملا مع شخصيتيهما من الخارج تعامل السائحين العابرين.. وأعتقد أن هذين الممثلين لو «مثّلا» هكذا عندنا فى شبرا لكان ذلك آخر يوم فى حياتيهما أو على الأقل لعاشا بعاهات مستديمة توازى العاهات التى قدماها لنا..أما منة فضالى - لا أعرف أين ترعرعت - فكانت: ماشى الحال!

اللافت أنه ما أن انتهى الشهر الفضيل حتى أعيد تقديم «رجل القلعة» على مسرح مركز الإبداع بالإسكندرية، ذلك العمل الجميل الذى حصل توفيق عبد الحميد عن دوره فيه على جائزة أحسن ممثل من المهرجان القومى الأول للمسرح المصرى.. وهناك كلام عن إعادة عرض «الملك لير» أيضاً.. ودعك من الإفيه الذى يطلق على الفخرانى من أنه كلما «نبتت دقنه» طلب إعادة تقديم المسرحية.

ولا أعرف هل كان مخططاً لإعادة تقديم هاتين المسرحيتين - هاتين وليس هذين يا عمداء - قبل تألق الفخرانى وعبد الحميد فى المسلسلين، أم أن ذلك جاء استثماراً لهذا التألق؟ وفى ظنى أن الإعادة لو كانت للسبب الأخير، فإن هذا يدل على ذكاء أشرف زكى، ويؤكد أنه «مصحصح»، وهى نقطة تحسب له.. فهذا هو الشغل.

استثمار النجاح ليس عيباً.. بل هو شىء يحسب للبيت الفنى.. والمهم ألا يؤثر ذلك على عروض أخرى موضوعة فى الخطة.. فالتجديد مطلوب.. والحسنات يذهبن السيئات.. حد اتكلم عن «روايح»؟!!

الاثنين 2007/10/29



مسرحنا MASRAHONA

السنة الأولى ـ العدد 16

كواليس

● تردد أن د. سميرة محسن أستاذ التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية، قررت عدم القيام بتدريس أى مواد إضافية خلال هذا العام، والاكتفاء بتدريس عدد الساعات التى يحددها النصاب القانونى، بعد قيام مسئولى المعهد بحرمانها من المكافآت الإضافية وكتابتها «غياب» عن العمل فى عدد من الأيام بشكل مقصود..

● الكاتب المسرحى لينين الرملى قرر مقاطعة قطاع الفنون التشكيلية وعدم تقديم عروض مسرحية من إنتاجه مرة أخرى بعد قيام مسئولى قصر الفنون بإيقاف عرضه المسرحى الأخير الذى شارك به، فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

الرملى اعتاد تقديم عروض مسرحية من تأليفه وإخراجه خلال السنوات الأخيرة من إنتاج القطاع، إلا أن حضور الملحق الثقافى الإسرائيلى لعرضه الأخير تسبب فى ردود أفعال غاضبة أدت إلى إيقاف العرض.

● كاتبة نحترمها جدا تناولت الخلاف الدائر حاليا بين الكاتب أبو العلا السلامونى والمخرج شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومى فى مقالها بإحدى الجرائد مؤكدة أن جريدتها هى التى أثارت الأزمة منذ البداية متجاهلة تماما أن "مسرحنا" هى أول من فجّرها وتابعها ومازال حتى الآن .. شكرا يا أستاذة!

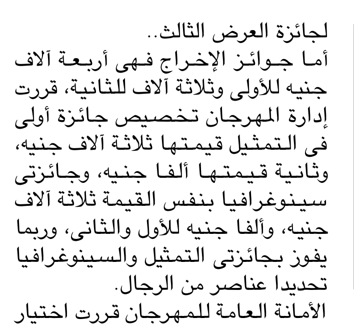
يقام تحت رعاية فاروق حسنى بدار الأوبرا

مهرجان المخرجة المسرحية يكرم سبع مبدعات

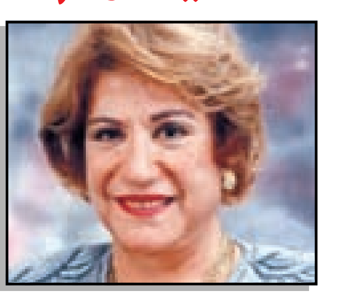
تحت رعاية الفنان فاروق حسنى «وزير الثقافة»، يشهد المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية فى الفترة من 11 إلى 20 نوفمبر القادم فعاليات الدورة الثانية لمهرجان المخرجة المصرية الذى تنظمه الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة..

يشهد حفل الافتتاح د. أحمد نوار «رئيس الهيئة»، وترأس هذه الدورة سيدة المسرح العربى الفنانة سميحة أيوب، ويتولى أمانته العامة د. محمود نسيم «مدير عام المسرح بالهيئة».

يشارك فى فعاليات المهرجان هذا العام 11 عرضا مسرحيا لمخرجات مصريات يمثلن مختلف مؤسسات المسرح المصرى، وعدد من الفرق المستقلة، والعروض هى «كلام فى سرى»، إخراج ريهام عبد الرازق، «الشوكة» إخراج منى أبو سديرة، «ذاكرة المياه» إخراج عفت يحيى، «أصوات العائلة» للمخرجة رانيا زكريا، «حياة للذكرى» تأليف وإخراج نورا أمين، «ياما فى الجراب» تأليف الراحل د. صالح سعد، إخراج دعاء طعيمة «مرة واحد بيحلم» تأليف الراحل مؤمن عبده، إخراج عفت بركات، «جنون عادى جدا» تأليف وإخراج مروة فاروق، «هموم الآخرين» إخراج نجوان وحيد، «صورة ماريا» إخراج عزة الحسينى، «بيانو للبيع» إخراج سميرة أحمد. ويعقب تقديم العروض ندوات نقدية لمناقشتها من خلال عدد من النقاد والمتخصصين.



■ فاروق حسنى



■ سميحة أيوب

الجديد فى المهرجان هذا العام هو إضافة جوائز فى التمثيل والسينوغرافيا والإخراج بجانب جائزتى أول عرض قيمتها خمسة آلاف جنيه، وثانى عرض أربعة آلاف جنيه، وثلاثة آلاف جنيه لجائزة العرض الثالث..

أما جوائز الإخراج فهى أربعة آلاف جنيه للأولى وثلاثة آلاف للثانية، قررت إدارة المهرجان تخصيص جائزة أولى فى التمثيل قيمتها ثلاثة آلاف جنيه، وثانية قيمتها ألفا جنيه، وجائزتى سينوغرافيا بنفس القيمة ثلاثة آلاف جنيه، وألفا جنيه للأول والثانى، وربما يفوز بجائزتى التمثيل والسينوغرافيا تحديدا عناصر من الرجال.

الأمانة العامة للمهرجان قررت اختيار سبع مبدعات مصريات لتكريمهن فى هذه الدورة هن .. فردوس عبد الحميد، مارى منيب، منحة البطراوى، آمال بكير، فوزية مهران، د. هدى وصفى، فتحية العسال.

على هامش المهرجان يتم افتتاح معرض خاص للفنانات التشكيليات، بجانب عرض إنتاج المرأة من الحرف البيئية، ومعرض للكتب الخاصة بإبداعات المرأة يشهد المهرجان مائدة مستديرة بعنوان "تساؤلات حول المسرح النسائى الغربى" بمشاركة د. عادل العليمى وعز بدوى، ومائدة أخرى بعنوان " هل هناك جماليات خاصة بالإبداع النسائى فى المسرح؟" بمشاركة رجائى موسى وهالة دحروج، وندوة خاصة حول مسرح المرأة لدراسة كتبها د. سيد الإمام، ويعقب عليها د. محمود نسيم يصدر المهرجان نشرة يومية لمتابعة الفعاليات يرأس تحريرها الكاتب محمد الشربينى، كما تم الانتهاء من إعداد كتاب خاص للمكرمات فى هذه الدورة، وإصدار آخر لرصد فعاليات المهرجان أشرف على تحريرهما الكاتب محمود حامد.

■ عادل حسان

حادثة السلامونى ترفع درجة حرارة المركز القومى للمسرح

■ د. سامح مهران



■ د. عمرو دواره



■ محمد أبو العلا السلامونى

ندوة من المتوقع أن تكون ساخنة ومثيرة للجدل بعنوان "المكاتب الفنية المسرحية ولجان القراءة تطبيقا على أزمة الحادثة" ينظمها المركز القومى للمسرح السابعة مساء الخميس القادم بمكتبة القاهرة بالزمالك.

د. سامح مهران - رئيس المركز - قال إن هذه الندوة تأتى ضمن سلسلة من الندوات واللقاءات الفكرية التى تناقش عددا من الظواهر والمحاور المسرحية المهمة فى إطار اهتمام المركز برصد عدد من القضايا التى يمكن أن تثير جدلا فى الحركة المسرحية.

وعن ندوة "المكاتب الفنية المسرحية" أضاف مهران أن الأزمة التى أثارتها "مسرحنا" فيما يتعلق بآراء شريف عبد اللطيف - مدير المسرح القومى - حول نص الكاتب محمد أبو العلا السلامونى "الحادثة اللى جرت فى سبتمبر"، وإعلان عبد اللطيف رفضه القاطع لتقديم النص على خشبة المسرح القومى مع تأكيده على رفض لجان القراءة للنص، وما تبع ذلك من ردود أفعال مختلفة .. كانت الدوافع وراء تنظيم هذه الندوة الهامة.

يتحدث فى الندوة .. د. نهاد صليحة، د. حسن عطية، د. أشرف زكى. ويديرها الناقد والمخرج المسرحى د. عمرو دواره، بجانب مداخلات لطرفى الأزمة الكاتب محمد أبو العلا السلامونى والمخرج شريف عبد اللطيف.

ويشارك فى حضور الندوة أيضا عدد من النقاد والمخرجين أبرزهم سمير العصفورى، يسرى الجندى، عزت العلايلى، وآخرون. تنتهى الندوة بصياغة عدد من التوصيات لتفعيل دور المكاتب الفنية للفرق المسرحية ولجان القراءة التى تسند إليها مهمة إجازة أو رفض النصوص.

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر